HAN[illegible]KUNSTWISSENSCHAFT

UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05121 874 8

F. Dülberg

Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance

STORAGE-ITEM
FINE ARTS

THE LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/niederlndische00dl

HANDBUCH
D E R
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR Dr. FRITZ BURGER †
HERAUSGEGEBEN VON
Dr. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. J. Baum-Ulm a./D.; Konservator Dr. E. v. d. Bercken-München; Dr. Dr. I. Beth-Berlin; Professor Dr. L. Curtius-Heidelberg; Professor Dr. E. Diez-Wien; Privatdozent Dr. W. Drost-Königsberg; Dr. F. Dülberg-Berlin; Professor Dr. K. Escher-Zürich; Hauptkonservator Dr. A. Feulner-München; Professor Dr. P. Frankl-Halle; Dr. O. Grautoff-Berlin; Professor Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Professor Dr. H. Hildebrandt-Stuttgart; Professor Dr. O. Kümmel-Berlin; Professor Dr. A. L. Mayer-München; Dr. N. Pevsner-Dresden; Professor Dr. W. Pinder-München; Professor Dr. H. Schmitz-Berlin; Professor Dr. P. Schubring-Hannover; Professor Dr. Graf Vitzthum-Göttingen; Dr. F. Volbach-Berlin; Professor Dr. M. Wackernagel-Münster; Professor Dr. A. Weese-Bern; Professor Dr. H. Willich-München; Professor Dr. O. Wulff-Berlin

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

NIEDERLÄNDISCHE MALEREI DER SPÄTGOTIK UND RENAISSANCE

VON

DR. FRANZ DÜLBERG

ACADEMIA

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

Printed in Germany

COPYRIGHT 1929 BY
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H. WILDPARK-POTSDAM
DRUCK DER F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Der Genter Altar der Brüder van Eyck bei geöffneten Flügeln.

1. Der Genter Altar bei geschlossenen Flügeln

I. Der Genter Altar.
Die Gestalten Huberts und Jans van Eyck.

Ausgangspunkt einer jeden Betrachtung der altniederländischen Malerei wird noch auf lange Zeit hinaus der am 16. Mai 1432 dem kirchlichen Gebrauch übergebene Genter Altar der Brüder Hubert und Jan van Eyck sein müssen (Abb. 1 und 2). Die in Jahrhunderten nur ganz selten wieder erreichte Qualität dieses Werks, seine nördlich der Alpen einzig dastehende Umfassendheit als Weltbild machen es schwer, die spärlichen Reste früherer flämischer und holländischer Tafelmalerei beim Vergleich voranzustellen

2. Gottvater. Vom Genter Altar

Es gibt eine starke und hochentwickelte Hofkunst, die von niederländischen Malern und Bildhauern im letzten Viertel des 14. und zu Beginn des 15. Jhhs. in der burgundischen Hauptstadt Dijon und in Paris geübt wurde. Ihre Erzeugnisse tragen indessen nicht nur den Nebenstempel Frankreichs, sondern verraten auch mehr oder minder deutlich die Einwirkung der italienischen, insbesondere der sienesischen Kunst. Diese war durch das langjährige Exil der Päpste in Avignon noch mehr als in Mitteleuropa zu Ansehen gelangt. Der überreiche, in glückhafter Entdeckerfreude und kristallener Linienklarheit so viele Gegenstände des niederen und des erhobenen Lebens begreifende Bildschmuck, mit dem Paul von Limburg und seine beiden Brüder spätestens 1416 das heute in Chantilly bewahrte Stundenbuch des im gleichen Jahre verstorbenen Herzogs Jean von Berry beschenkten, verträgt ähnlich wie der vielbesuchte Pyrenäenort Pau die Charakteristik: „Es ist weder der Norden noch der Süden, sondern eine glückliche Mischung der beiden Klimata." Die Kunststufe etwa Masolinos ist mit höchster gewissenhafter Verfeinerung den Bedürfnissen eines nördlicheren Hofes dienstbar gemacht.

Man wird ja auch die deutsche dekorative Malerei des 18. Jhhs. nicht nach den Arbeiten beurteilen wollen, mit denen Anton Raphael Mengs die Villa Albani und das Madrider Königsschloß schmückte.

Der Genter Altar, schon im Jahre 1495 von dem deutschen Arzte Joachim Münzer als hohe Sehenswürdigkeit aufgesucht, von Albrecht Dürer auf seiner niederländischen Reise mit stark empfundenen Worten gepriesen, steht nach mancherlei Schicksalen, zu denen die aufgepeitschte Leidenschaftlichkeit der französischen Revolution den ersten Anstoß gab, wieder, wenn auch nicht in der für ihn ursprünglich bestimmten Kapelle, in der St.-Bavo-Kirche in Gent, die zur Zeit der Entstehung des Werks eine Johanneskirche war. Mehrere Kapitel der dem jüngeren der beiden Johannes zugeschriebenen Apokalypse haben den Gegenstand der Darstellung gegeben, der als solcher zwar nicht häufig, aber auch nicht erstmalig ist.

Das vielteilige, sozusagen zweistöckige Werk zeigt im geöffneten Zustande auf der Mitteltafel

der unteren Bilderreihe die Gestalt des hieratisch, aber naturwahr gesehenen Gotteslamms, aus dessen Wunde sich heiliges Blut ergießt. Propheten, heilige Märtyrer und Märtyrerinnen, weltliche und geistliche Fürsten als Streiter Christi und gerechte Richter, Einsiedler, die der Riese Christophorus anführt, und Pilger kommen in gehemmter Eile zur Verehrung des göttlichen Wunders. Im oberen Felde der Bilderreihe aber hat sich der Himmel geöffnet. Gottvater als König der Könige thronend (Abb. 2), Maria (Abb. 3) und Johannes, zu ihren Seiten die Himmelsmusik der Engel, schauen auf uns herab. Als äußerste Abschlußbilder wohnen Adam und Eva — Statuen, die durch einen Zauberschlag lebendig wurden — noch halb in der Versteinerung der beim Sündenfall eingenommenen Stellung dem Feste des Abschlusses der durch sie geschaffenen Ereigniskette bei (Abb. 4).

Ist der Altar geschlossen, so sehen wir im Unterstock die in Malerei nachgeahmten Standbilder der beiden Johannes und zu ihren Seiten in kniender Haltung den späteren Genter Bürgermeister Jodocus Vydt und seine Gattin Elisabeth de Borluut, also die Stifter oder wenigstens die Personen, denen das Fertigwerden des gewaltig angelegten Werkes zu danken ist. Im oberen Stock ist in halber Farbigkeit die Verkündigung Mariä dargestellt. Die höfisch zeremonielle Entfernung der beiden handelnden Personen ermöglicht die Gestaltung eines klar und warm gesehenen Innenraums und eines Straßenausblicks. Die überwölbenden höchsten Abschlüsse des Werks enthalten Propheten- und Sibyllengestalten mit Spruchbändern.

3. Maria. Vom Genter Altar

Ein feierlicher kirchlicher Aufzug, die strenge Architektur eines Mysterienspiels ist es also, was uns entgegentritt. Dem durch historische Erwägungen nicht befangenen Auge fällt sofort auf, daß die himmlischen Gestalten, die in visionärer Ferne und Undeutlichkeit erscheinen müßten, statt dessen in überwältigender Größe und scharfer Plastik vor uns hintreten. Die ganze obere Hälfte des Werks hat etwas bewußt den Blick Zwingendes, etwas gewollt Versteinertes — eine Versteinerung freilich aus der sowohl die himmlischen Musikanten (Abb. 5 und 6) wie die Darsteller des ersten Menschenpaars kräftig erwachen. — In der unteren Hälfte ist die Lebendigkeit und die Bewegung größer, doch vermittelt zumal die Raumverteilung des Hauptbildes das Gefühl, als ob den Personen durch einen Zeremonienmeister ihr Platz angewiesen sei und als ob sie sich nicht zwanglos in der festtäglichen Natur ergehen. Offenbar hat der Maler den Schauplatz des heiligen Geschehnisses nicht unbedingt in seiner Heimat gesucht: Besonders auf den Flügeln drohen Felsenhügel den heranschreitenden und reitenden Festteilnehmern den Platz wegzunehmen, während Zypressen, Palmen und Orangenbäume von weiten Reisen erzählen. Im Hintergrunde tauchen dafür nordische Türme auf.

4. Adam und Eva. Vom Genter Altar

Liturgische Gebundenheit — die zum Teil gewiß auf die Rechnung des das inhaltliche Programm des Riesenwerks entwerfenden geistlichen Beraters geschrieben werden mag — wird an zahlreichen Stellen durch erstaunliche Belebtheit der Einzelheiten unterbrochen. Man hat das Gefühl, daß nach den Seitenflügeln hin die Freiheit, das Sichgehenlassen der Künstlernatur zunimmt. Auf der als Ganzes, wie nicht zu verwundern, schlichter gehaltenen Außenseite erscheint die Verkündigungsszene als die fortschrittlichste Leistung.

Das Altarwerk wurde bereits 1550 von dem Brügger Maler Lancelot Blondeel und dem holländischen Meister Jan van Scorel, dann 1663 von Anton van den Heuvel, im 19. Jhh. mehrmals gereinigt und restauriert, befindet sich aber nach dem Urteil der meisten maßgebenden Kenner in einem „durchaus gesunden" Zustande, dessen wissenschaftlich genaue Aufnahme freilich der Zukunft vorbehalten bleibt. Auf den alten Holzrahmen der unteren Bilder der Außenseite liest man eine an mehreren Stellen zerstörte, vielleicht auch erneuerte, im wesentlichen aber den ersten Text wohl gut wiedergebende Inschrift, deren Fassung in folgender Form auf Richtigkeit Anspruch machen dürfte:

Pictor Hubertus e Eyck major quo nemo repertus
Incepit pondus quod Johannes arte secondus
Perfecit laetus Judoci Vyd prece fretus.
Versu sexta MAJ vos collocat acta tueri.

Es handelt sich also um die recht gekünstelte Form des innengereimten sogenannten Leoninischen Hexameters, deren vierter zum Überfluß noch ein Chronogramm herzugeben hat. Solche Schnörkelhaftigkeit setzt selbstverständlich die Deutlichkeit und urkundliche Beweiskraft der Aussage herab: Man stelle sich vor, daß zwei Russen miteinander einen Pachtvertrag in deutschen Schüttelreimen schließen! Wie einfach nehmen sich die Inschriften Duccios auf seiner Majestas in Siena und die Klage des Lucas Moser auf seinem Tiefenbronner Altar neben dieser Künstelei aus!

Immerhin wird man diese Urkunde zur Ermittlung der Entstehungsgeschichte des Werks berücksichtigen und sie sich also in deutscher Sprache vorhalten müssen. Ein Maler Hubert aus Eyck — worin man doch wohl das auf heutigem belgischen Gebiet, nur wenige Kilometer von Maastricht gelegene Maaseyck erblicken muß — hat das gewichtige Werk begonnen. Einen Würdigeren als ihn hätte man nicht finden können. Die Arbeit führte zum glücklichen Ende Johannes, in der Kunst sein Nachfolger. Er tat dies frohgemut (N. B. auch dies angesichts des voraufgegangenen Todesfalls ein befremdender Ausdruck!), indem er sich auf das bittende Andringen des Judocos Vyd verließ. Ein Freitag, der 16. Mai, ruft euch zusammen, das Vollbrachte zu schützen.

Die Frage, ob die hierdurch verbürgte Urheberschaft zweier Meister sich auch dem Unvorbereiteten bei der Betrachtung des vielteiligen Werks aufdrängen würde, wird man — Hand aufs Herz! — verneinen müssen. Man könnte auch an einen einzigen Maler denken, der im höchsten Sinne über große und vielseitige Fertigkeiten verfügt, mit ihnen aber noch nicht recht hauszuhalten

5. Die singenden Engel.
Vom Genter Altar

6. Die musizierenden Engel.
Vom Genter Altar

gelernt hat. Die Gruppe der heiligen Frauen in der unteren Mitteltafel hat die Zartheit gleichzeitiger Miniaturen, die Prophetengestalten der Außenseite, der feierlich starre Johannes, die kleinen gemalten Steinreliefs, die oberhalb des ersten Menschenpaars die Geschichte von Kain und Abel darstellen, finden ihre nächsten Verwandten in den Bildhauerwerken des in Dijon tätigen Holländers Claus Sluter. Neben herrlichen morgenfrischen Landschaftsausschnitten, neben einem staunenswerten Fensterblick begegnen uns glatt und manierhaft gezeichnete Felsenaufbauten; ein entlegenes Wissen um die Formen südlicher Bäume stellt sich prunkhaft zur Schau. Die Zierlichkeit der sicher beobachteten Nacktfiguren der Paradiesszene auf dem Stundenbuchblatte

7. Die heiligen Einsiedler. Vom Genter Altar
Phot. Gesellschaft Berlin

des Paul von Limburg sieht sich durch eine im Wortsinne haargenaue Wiedergabe der Zufallsmodelle in der dennoch plastisch angeordneten Darstellung des ersten Menschenpaars verdrängt, die auch in der Wahl des Blickpunktes von den anderen Gestalten der oberen Bilderreihe erheblich abweicht. Ein Künstler steht vor uns, der noch nicht recht weiß, wo er mit der Fülle seiner Beobachtungen hin soll, dem auf dem Wege von Bildhauerkunst und Buchschmuck zur großen Malerei der Sinn für die Rangordnung der Dinge ein wenig abhanden gekommen ist.

Auch dieses Rom ist nicht an einem Tage erbaut worden. Es ist eine weite Strecke von der etwas teilnahmlosen Starrheit, den schön, aber nicht recht lebendig durchgezeichneten Zügen der ranghöchsten Himmelsbewohner zu der unermüdlichen Ausdruckserforschung der Eremitenschar (Abb. 7), der nicht nur gegenständlich schlagkräftigen Bewegtheit der Kain- und Abelreliefs, von der dolden- und häufleinartigen Verteilung der Hauptgruppen auf dem Anbetungsbild bis zu der Vortäuschung feierlichen Getümmels in den Reitergruppen der Streiter Christi und gerechten Richter, von der Gartenbauausstellung der inneren Flügellandschaften (Abb. 9) bis zu der schlichten Zimmerinnigkeit der Verkündigung und ihrem nachtwandlerisch sicheren Straßenausblick.

Der Weg, den wir von dem oder, wie wir jetzt wissen, den Künstlern durchmessen sehen, ist länger als der, den Rembrandt von der Anatomie bis zur Nachtwache zurückzulegen hatte, und der auch diesen Meister immerhin zehn Jahre kostete.

Jetzt, wo wir den Genter Altar als das Werk zweier den gleichen Herkunftsnamen tragenden Künstler kennen — ihre allgemein angenommene engste Blutverwandtschaft wird von der Inschrift, so wie die meisten Kenner sie lesen, nicht behauptet — wird man gern die urkundlichen Nachrichten sprechen lassen, die über Hubert und Jan van Eyck gesammelt werden konnten.

Während über Hubert bisher nur zu ermitteln war, daß er 1425 den Genter Stadtvätern zwei Entwürfe zu einem Gemälde gezeigt hat, ferner daß im Jahre 1426 sich eine Antoniusstatue mit anderen Bestandteilen eines von Robert Poortier gestifteten Altarwerks bei ihm befand und daß er am 18. September 1426 gestorben ist, während die erste literarische Erwähnung Huberts erst 1559 in einem Lehrgedicht des Malerpoeten Lucas de Heere zu finden ist, sind die Urkunden über Jan van Eyck bedeutend gesprächiger. Vom Herbst 1422 bis zum Spätsommer 1424 arbeitete Jan im Schlosse der Grafen von Holland im Haag. Dort herrschte damals das mit dem burgundischen Hofe verschwägerte Fürstenhaus der Grafen von Holland — Bayern — Hennegau. Nach

dem Tode des Grafen und Bischofs Johann von Bayern trat der Maler in die Dienste Philipps des Guten von Burgund, der den Künstler am 19. Mai 1425 zu seinem Hofmaler und „Varlet de Chambre" ernannte, was man am besten mit dem lutherischen „Kämmerling" übersetzen mag. Verschiedentlich empfing der Maler in den folgenden Jahren Zahlungen der burgundischen Hofkasse, bezeichnenderweise weniger für künstlerische Arbeit als für „weite und geheime Reisen". Im Herbst 1427 verbrachte Jan einige Tage in Tournai, einer Stadt, die in den nächsten Jahren für die Kunstentwicklung der südlichen Niederlande besondere Bedeutung gewinnen sollte. Vom Oktober 1428 bis Weihnachten des folgenden Jahres ist er, was wir heute Expeditionszeichner nennen würden: Begleiter einer Gesandtschaft, die nach Portugal fährt, um dort die Ehe Philipps mit der Tochter des Königs Johann in die Wege zu leiten. Durch diese Fahrt erklären sich die Orangen und südlichen Bäume auf den unteren Innentafeln des Genter Altars zur Genüge! Von 1430 bis zu seinem Tode lebte Jan in Brügge, wo er ein Haus kaufte, verschiedentlich den Besuch der Bürgermeister und auch den seines Herrn Philipps des Guten empfing, sich vor 1434, vielleicht nicht zum erstenmal, verheiratete und bis zu seinem Ende mit dem Stadtrat und dem hauptsächlich in Lille residierenden, aber viel auf Reisen befindlichen Fürstenhaus in den besten Beziehungen blieb. Am 9. Juli 1441 wurde Jan van Eyck in der Kirche des hl. Donatian in Brügge begraben.

8. Ausschnitt aus der Gruppe der gerechten Richter. Vom Genter Altar

Sicher ein reiches und glanzvoll belebtes, obzwar — wenn die etwa 1433 geschlossene Ehe die erste war — nicht allzulang ausgesponnenes Leben, das in seiner Mischung von künstlerischer Fachbetätigung und diplomatischen Reiseaufträgen fast wie ein „alttestamentliches Vorspiel" der Rubensbiographie anmutet.

Früh und groß stellt sich auch der Ruhm des bei Lebzeiten so angesehenen Mannes ein. Zwei Italiener, der 1457 verstorbene Cyriacus von Ancona, der um 1450 den „Brügger Johannes" die Zierde der Malerei nennt, und Bartolomeo Facio, der etwa 1454 von einem „Johannes Gallicus", dem Fürsten der Maler unseres Jahrhunderts, zu erzählen weiß, können wohl als die ersten Künder seines internationalen Rufs angesprochen werden. Ganz ähnlich äußern sich in der zweiten Jahrhunderthälfte zwei weitere Landsleute der beiden, Filarete und Giovanni Santi, der Vater Raffaels. Näher der Heimat singt im ersten Jahrzehnt des 16. Jhhs. Jean Lemaire in einem Lobgedicht auf die Statthalterin Margarete von Jan van Eyck als dem König der Maler, dessen „vollkommene und feinzierliche Taten niemals eitler Vergessenheit anheimfallen werden".

Unser Dürer bezeichnet 1521 in seinem Tagebuch den Genter Altar als „des Johannes Tafel", was man freilich auch auf den apokalyptischen Gegenstand der Darstellung beziehen kann, und rühmt in einem von unserem heutigen Geschmack abweichenden Sinne Eva, Maria und Gottvater als die schönsten Teile des Kunstwerks.

All diesen frühen Lobeserhebungen, die dem Vollender der Riesenarbeit zuteil wurden, steht im 15. Jhh. nur die Aussage des Nürnberger Arztes Doktor Joachim Münzer entgegen, der 1495 — doch offenbar nach einer Küster- oder Führererzählung — berichtet, daß der Maler vor dem eigenen Werke in der Kapelle begraben liege und daß er sechshundert Gulden über den bedungenen Preis hinaus erhalten habe: Jan van Eyck kann hiermit nicht gemeint sein, da seine sterblichen Reste ja in einer Brügger Kirche beigesetzt wurden.

9. Ausschnitt aus der Gruppe der gerechten Richter. Vom Genter Altar

Noch 1550 preist Vasari nur Jan van Eyck als den Erfinder der Ölmalerei — es handelt sich tatsächlich nur um eine durch unendliche Wiederholung der Lasuren erreichte Herstellung dauerhafter Glanzwirkungen — und selbst der heimische Patrizier Marc van Vaernewyck weiß bei der Erwähnung des Genter Altars in einem 1562 verfaßten Poem nur von Jan zu reden, dessen Geburtsort er zum erstenmal deutlich mit Maaseyck angibt.

Alles, was bis vor wenigen Jahrzehnten als Lebens- und Werkgeschichte der beiden Schöpfer der tonangebenden Anfangsleistung der neueren nordischen Malerei gläubig gelernt wurde, der Bericht von einem um 1366 geborenen Hubert und seinem erheblich jüngeren Bruder und Schüler Jan, die Bestimmung zweier Gestalten hoch zu Roß, die man aus der Gruppe der Gerechten Richter als den sanftmütig lebensmüden Hubert und den entdeckerlustig energischen Jan herauslöste, die etwas sagenhafte dritte Person einer Schwester Margareta van Eyck, die ebenfalls Hervorragendes in der Malerei geleistet habe, beruht auf Erzählungen und vielleicht Kombinationen der zweiten Hälfte des 16. Jhhs. Mit dem Lobgedicht des Lucas de Heere, das in der dem Altar eingeräumten Kapelle aufgehängt wurde, fing es an, in den späten Schriften Marcs van Vaernewyck ging es weiter, in dem 1604 erschienenen „Schilderboeck" des Carel van Mander fand es seine Krönung und durch Jahrhunderte gültige Fassung. Noch Guicciardini berichtet in seiner 1567 erschienenen Beschreibung der Niederlande nur undeutlich von einem gleichberechtigt neben Jan einhergehenden, mit denselben Werken beschäftigten Bruder Hubert.

Trotz des sehr erheblichen Gewichtsunterschieds, der zwischen den für Hubert und den für Jan sprechenden Zeugnissen besteht, wird man, so lange die Inschrift des Genter Altars nicht als Fälschung entwertet ist, einen bedeutenden Anteil des vielleicht weniger von der Sonne der Hofgunst beschienenen Hubert an dem so vieltonigen Werke annehmen müssen. Jan van Eyck, dessen Anwesenheit in dem immerhin eine Tagereise von Brügge entfernten Gent von keiner Urkunde gemeldet wird, kann eigentlich nur in den zweieinhalb Jahren von 1430 bis zum Frühjahr 1432 an dem größten und arbeitsvollsten Bildkomplex, den die gesamte altniederländische Malerei hervorbrachte, geschafft haben. Wenn wir die Inschrift so lesen, daß es erst dringender Bitten des Ratsherrn Judocus Vyd (Abb. 10) bedurft habe, um den burgundischen Hofmaler zur Übernahme der von seinem Bruder unfertig hinterlassenen Arbeit zu bewegen, so wird es wahrscheinlich, daß auch über diesen Verhandlungen einige Zeit hingegangen ist. Wenn man den auf mühsamer,

eindringlicher, fast naturwissenschaftlich genauer Untersuchung beruhenden Darlegungen des verstorbenen Max Dvořák in seinem 1925 neu erschienenen Buche „Das Rätsel der Brüder van Eyck“ in dem Sinne folgt, daß Hubert mit Hilfe eines geistlichen Programmdichters und auf Grund von Nachzeichnungen der Bildwerke Claus Sluters die Gesamtkomposition entworfen und die Mitteltafeln der oberen Reihe sowie wesentliche Stücke der Lammesanbetung ausgeführt habe, so bleibt für den berühmteren der beiden Brüder noch eine mehr als stattliche Leistung übrig. Jan beschenkte die himmlischen Sängergruppen mit individuellen Zügen, belebte die vielleicht ursprünglich als Skulpturnachbildung gedachten Gestalten Adams und Evas zu eindringlichster Wirklichkeit, bereicherte die Anbetungstafel, deren kompositionelle Unbeholfenheit auch er nicht zu völliger Raumbewältigung aufzulösen wußte, durch eine Fülle meisterlich gesehener Einzelheiten, dichtete die Pilger- und Reiterzüge unter fleißiger Hinzunahme der aus dem Süden mitgebrachten Skizzenbücher zu malerischer Bewegtheit und freilich mit äußerlichen Hilfsmitteln erwirkter Raumtiefe um und schuf — im ganzen auf eigene Verantwortung — die Außenseite des Bildes, vor allem die Stifterbildnisse, die ja schon die Inschrift durch die Feststellung der zwischen Vyd und Jan geknüpften persönlichen Beziehung ihm zuweist, und das zukunftweisende Innen- und Straßenbild der Verkündigung.

10. Der Stifter Jodocus Vyd. Vom Genter Altar

Selbstverständlich muß davor gewarnt werden, den Anteil der beiden Brüder in der Art eines Subtraktionsexempels zu bestimmen: „Der Genter Altar hat Eigenschaften der Monumentalität und Größe (worunter vielfach nur die schwere Unbeholfenheit verstanden wird, die aus dem Zusammenstoß plastischer [nicht ganz reinlich in Malerei übertragener Vorbilder und dem natürlichen Wuchs eines zum erstenmal vor auch räumlich gewaltige Aufgaben gestellten Miniaturmalers hervorging), welche allen erhaltenen Werken Jans fehlen. Ergo sind die Teile des Werks, in denen der orgeltonige skulpturale Zug am stärksten zutage tritt, von Hubert, die anderen realistisch beobachteten Stücke aber von Jan.“ — Zur Widerlegung dieses bequemen Schlusses genügt der Hinweis, daß die Zahl der in alten und zuverlässigen Nachrichten erwähnten, aber heute verschollenen, ferner der in undeutlichen Nachzeichnungen und entstellten Kopien schattenhaft aufbewahrten Werke Jans van Eyck durchaus nicht gering ist: Dieser verschwundene Teil seines Lebenswerks kann durchaus die — vielleicht vom Standpunkte des rein malerischen Könnens gar nicht so hoch bewertbaren — Qualitäten besessen haben, die wir nach Maßgabe der Mitteltafeln des Genter Altars an den bezeichneten und erhaltenen Bildern Jans vermissen.

In den ersten Jahren dieses Jahrhunderts wurden die Kunstfreunde, soweit sie von der Leidenschaft des geschichtlichen Erkennenwollens beherrscht sind, durch eine Veröffentlichung, die einer Entdeckung gleichkam, und kurz darauf durch eine Hiobspost in Erregung versetzt. 1902 gab der um die Erforschung der Miniaturkunst des burgundischen Kreises hochverdiente Graf Paul

Durrieu den in der Turiner Universitätsbibliothek bewahrten Teil eines Stundenbuchs heraus, das gleich dem in Chantilly lagernden Meisterwerk der Brüder von Limburg ursprünglich dem Herzog Jean von Berry gehört hatte, dann aber vor dem Jahre 1413 von dem fürstlichen Herrn im Tauschwege seinem Hofbeamten Robinet d'Estampes überlassen worden war. Deutliche Anzeichen heraldischer und anderer Art verrieten, daß auch Robinet das Buch, dessen Miniaturenschmuck gleich dem Bau einer gotischen Kathedrale erst im Laufe von Jahren und Jahrzehnten allmählich anwuchs, nur kurze Zeit behalten haben konnte: Man erkannte rasch, daß die Handschrift in den Jahren 1414 bis 1417 dem Grafen Wilhelm IV. von Holland, dem Bruder und Vorgänger des in seiner Eigenschaft als Auftraggeber des Jan van Eyck schon genannten Johann von Bayern gehört hatte. Später war sie wohl in den Besitz der Witwe des Grafen Willem und dann in den Jacobäas von Bayern, seiner wegen ihrer romantischen Schicksale vielbesungenen Tochter, geraten. Einige der Miniaturen schienen im persönlichsten Auftrag Willems ausgeführt zu sein. Besonders ein Blatt, auf dem das Dankgebet eines nach schwerer Überfahrt am holländischen Strande daherreitenden Fürsten dargestellt ist, der von einer Reihe edler Frauen in Empfang genommen wird, konnte mit anscheinend zwingenden Gründen für einen Vorgang aus dem Leben Willems erklärt werden, der in der Tat im Jahre 1416 auf der Reise von England nach Zeeland mit Wind und Wellen arg zu kämpfen gehabt hatte und sich wie durch ein Wunder gerettet vorkam. Da Willem IV. am 31. Mai 1417 starb und die Miniaturen dieses und einiger anderer — im ganzen sieben — nahverwandter Blätter durchaus die charakteristische Ärmeltracht seiner Zeit aufweisen, glaubte und glaubt man sich heute noch Dokumenten gegenüber zu sehen, die die Frische des Tagesberichts besitzen. Die Erregung in den Kreisen der fortgeschrittensten Kunstforscher war groß: Man jubelte, daß das fehlende Glied zwischen den Brüdern von Limburg und dem Genter Altar entdeckt sei. Da zudem eine aus dem Anfang des 16. Jhhs. stammende italienische Nachricht in einem Briefe Pietro Summontes an Marc Antonio Michiel versicherte, Jan van Eyck habe ursprünglich Buchminiaturen ausgeführt, trug man kein Bedenken, die künstlerisch stärksten der Buchbilder — tatsächlich geniehafte Leistungen eines in die Zwangsjacke des Miniaturisten gesteckten Vollblutmalers! — in die nächste Nähe der Eyckischen Kunst zu setzen. Der schwere Schlag, der durch den auch das kostbare Gebetbuch vernichtenden Brand der Turiner Bibliothek am 25. Januar 1904 den europäischen Kunstbesitz traf, hat die Forscherlust vielleicht eher angestachelt als gehemmt. Die Publikation Durrieus hatte ja sämtliche bildgeschmückte Seiten der Turiner Handschrift in der Originalgröße und recht guten Photographien des Ingenieurs Molfese wenigstens für Farbenblinde gerettet! Noch dazu hatte einer der geistig beweglichsten modernen Kunstgelehrten, der Genter Kulturhistoriker Georges Hulin de Loo, 1903, also kurz vor Toresschluß, das Turiner Wunderbuch einer eingehenden Untersuchung und Notizenaufnahme unterzogen und — Glück im Unglück — war ein zweiter stattlicher Teil des Gebetbuchs, der ebenfalls von den Händen des den van Eyck so nahe gerückten Meisters einige blattgroße Miniaturen enthielt, in der Bibliothek des Fürsten Trivulzi in Mailand erhalten geblieben. Diese „Heures de Milan" wurden denn auch in Ergänzung der Veröffentlichung Durrieus 1911 von Hulin mit einem beweglichen Nachruf auf das zugrunde gegangene Turiner Bruchstück herausgegeben. (Ein dritter Teil des in Stücke zerschnittenen Stundenbuchs war in die Sammlung des Barons Maurice de Rothschild in Paris gelangt, einige ausgeschnittene Blätter besitzt der Louvre, doch befinden sich in Paris keine Miniaturen des Bandes, die den van Eyck so nahe stünden wie die verlorenen in Turin und die — den Augen des breiteren Publikums ebenfalls meist entzogenen — der Trivulzi-Bücherei.)

Ist die von Hulin mit Begeisterung und Scharfsinn verfochtene, von dem gründlichen Eyckkenner und Erforscher der Kostümgeschichte Paul Post mit reichem Aufgebot von Gründen verteidigte Ansicht richtig, daß die künstlerisch höchststehenden Miniaturen des Turin-Mailänder Gebetbuchs in den Jahren 1417 und 1418 gewissermaßen als Illustration von Zeitereignissen und Zeitgedanken entstanden sind, so stehen wir hier vor nichts geringerem als einem in den Anfang des 15. Jhhs. rückverschlagenen Adolf Menzel. Auch wenn wir den recht hohen Grad unbefangener Naturbeobachtung nach Gebühr einschätzen, den vor allem die Monatsbilder des Stundenbuchs von Chantilly aufweisen, so müssen wir die doch beinahe gleichzeitigen Turin-Mailänder Blätter — außer dem genannten Dankgebet Willems IV. ist die Seefahrt der Heiligen Julianus und Martha, Maria im Kreise weiblicher Heiligen, eine Geburt Johannes des Täufers, eine Totenmesse für einen Fürsten, das Nachtstück der Gefangennahme Christi und die Auffindung des heiligen Kreuzes zu nennen — als etwas überwältigend Neues bezeichnen. Vom Standpunkte heutiger kunstgewerblicher Betrachtung ist es gewiß ein Fehler, im Sinne des Vorwärtstreibens des menschlichen Könnens ein gewaltiger Sprung, daß der Meister dieser Kleinbilder fast zu oft vergißt, irgendwelchen dem besonderen Charakter des Textschmuckes angepaßten darstellerisch abkürzenden Zierat zu schaffen. Ein für alle Launen der Luft, des Lichts und des Schattens äußerst empfindliches Auge, dem Hand und Werkzeug widerspruchslos folgen, ersetzt die ihm etwa noch fehlenden Mittel der Anatomie und wissenschaftlichen Perspektive durch glückliche Wahrscheinlichkeitstreffer und zaubert in Randleisten kleinen Formats eine Weiträumigkeit und Poesie des landschaftlichen Sehens, die der Phantasie des Betrachters auch ohne mechanische Behelfe die Vergrößerung aufzwingt.

Leider löst die von Hulin verkündete, von Paul Post und Friedrich Winkler gestützte Annahme, nach welcher diese im Kostüm so altertümlichen, im Natursinn so fortschrittlichen Buchbilder Werke des „großen Unbekannten", des Hubert van Eyck sind, die Kernfrage nicht zu restloser Befriedigung. Der Meister, der uns in den Turin-Mailänder Blättern zum leidenschaftlichen Mitgehen zwingt, ist ein blitzhell empfindender zu früh gekommener Bruder der großen Landschafts- und Innenraummalerei des holländischen 17. Jhhs. Der Hubert van Eyck aber, den man sich aus genauester optischer Durchpflügung des Genter Altars erarbeiten kann, tritt uns als ein Meister des harten tektonischen Aufbaus entgegen, den Landschaft und Luft vergleichsweise wenig interessieren. Seltsamerweise stehen gerade die von Hulin dem zweithöchsten Künstler der Bilderhandschrift, also in seinem Sinne dem Jan van Eyck, überwiesenen Malereien — besonders eine durch körperlich ausdrucksvolle, aber etwas klobige Jünglingsgestalten auffallende Ölbergsszene, ferner Gottvater, die Pietà und eine Kreuzigung — der sicher zugreifenden Plastik der oberen Innentafeln des Genter Altars näher als den zarten Landschaftsgeheimnissen der Pilger- und Reiterzüge und des Verkündigungsausblicks. Immerhin mag hier ein nochmaliger Hinweis auf Menzel, der ja auch „Varlet de Chambre" war, verstattet sein: Auch dieser glückhafte Landschafts- und Lichtentdecker sieht sich ja, wo er vor großen geschichtlich-dekorativen Aufgaben steht, etwa in den Hochmeisterbildern der Marienburg und dem Berliner Krönungsbild, zu plastischem Strammstehen und zur Einschränkung der atmosphärischen Launen gezwungen.
Die 1918 ausgesprochene Annahme Dvořáks, daß die in Frage stehenden Miniaturen keine um 1417 entstandenen Arbeiten Huberts oder Jans seien, sondern von einem um 1435 im Dienste der Tochter Willems IV., Jacobäa von Bayern, tätigen frühholländischen Maler herrührten, scheint durch die tiefgrabenden kostümgeschichtlichen Untersuchungen Paul Posts widerlegt.

Man hat den störrischen Genter Altar — über den eine im Sinne der heutigen Archäologie naturwissenschaftlich genaue Bestandsaufnahme nach der Lage der Dinge nur auf Betreiben der belgischen Kunstverwaltung möglich werden dürfte — noch auf einem besonderen, eigentlich von Anfang an naheliegenden Wege zum Sprechen bringen wollen. Alles, was an bildnishaften Darstellungen, an zeitgeschichtlichen Beziehungen sich dem Werke abfragen ließ, wurde gewissenhaft verzeichnet. Der hellbeleuchtete Turm, der sich aus der Flußlandschaft der unteren Mitteltafel heraushebt, wurde als das stolzeste Stück der gotischen Baukunst in Holland, als der Westturm der Utrechter Domkirche festgestellt. Unter den unmittelbaren Zeugen des Sühnopfers zählte man beglückt drei Päpste, sieben Bischöfe, den hl Stephanus und den als heidnischen Propheten des Heilswunders das ganze Mittelalter hindurch in hohem Ansehen stehenden Dichter Vergil. Auch

der Genter Stadtheilige Livinus mit der ausgerissenen Zunge wurde zur Stelle gemeldet. In der Gruppe der heiligen Frauen sichtete man Dorothea, Katharina, Barbara und Agnes. Als Führer der Einsiedlergruppe erkannte man die so häufig zusammen genannten Antonius und Paulus; die Einsiedlerfrauen — von manchen als Einschiebsel Jans in das Werk des Bruders angesprochen — wiesen sich als Magdalena und Maria Ägyptiaca aus. Den Zug der Gerechten Richter (Abb. 8, 9) deutete Paul Post — kaum mit Unrecht — auf eine den Landesherren dargebrachte Huldigung: Der vorderste Reiter mit der Hermelinmütze, den man seit dem Preisgedicht des Lucas de Heere für Hubert van Eyck in Anspruch genommen hatte, ist hiernach Philipp der Kühne. Ihm folgt der flandrische Graf Louis de Mâle, bärtig in vorspringendem Barett. Es reiht sich an der 1419 auf der Brücke von Montereau ermordete Johann ohne Furcht, dem wiederum der noch jugendliche Philipp der Gute, also der eigentliche Dienstherr des Jan van Eyck folgt. — Unter den Streitern Christi treten als Fahnenträger hervor die Heiligen Viktor — auf dem Apfelschimmel, von einigen auch als Utrechts hl. Martin gedeutet —, Georg und Sebastian. Hinter den dreien folgen Gottfried von Bouillon, sodann diademgeschmückt, bartlos mit gesenkten Lidern Karl VI. von Frankreich, der kurznasige Herzog von Berry, Artur von England und Karl der Große — also eine etwas wirre Mischung aus der stehenden Zahl der „neun Helden" und Fürsten der eigenen Zeit. Auf dem Pilgerflügel war bisher nur der gutmütige Riese Christophorus nachweisbar.

Da Judocus Vyd und seine Frau an ungewöhnlicher und auffallend bescheidener Stelle auf den Außenseiten des Werkes knien, kommt die Vermutung auf, der Genter Patrizier sei keineswegs der erste Besteller des großen Unternehmens: vielmehr habe er ein von Willem IV. oder einem anderen Fürsten vor Jahrzehnten in Auftrag gegebenes, durch den doppelten Todesfall des Bestellers und des Künstlers stehengebliebenes Werk für eigene Rechnung übernommen — ein Vorgang, dem eine Spur von parvenühaftem Bürgerstolz anhaftet und der gut zu der geschichtlichen Tatsache der anwachsenden Kapitalmacht der Genter Handelsherren passen würde. — Als Warnzeichen sei jedenfalls gesagt, daß Urkundliches über Beziehungen des Hubert van Eyck zu den Häusern Bayern-Hennegau-Holland bisher nicht bekannt geworden ist.

Die von Marc van Vaernewyck als erstem erwähnte und nach seiner Angabe bei der 1550 vorgenommenen Reinigung des Altarwerks zugrunde gegangene Fußtafel: Eine Höllendarstellung oder vielleicht richtiger, eine Fegefeuerszene, durch deren Anbringung auch die heroischen Sünder an dem hohen Anbetungsfeste teilnehmen konnten, entgeht wohl nur durch ihr spurloses Verschwinden ähnlichen Ausfragungen nach den in ihr enthalten gewesenen Bildnissen.

Das sehnsüchtige Suchen nach einer unmittelbaren Vorstufe des Genter Altars führte dazu, ein nur in einer vermutlich spanischen Kopie erhaltenes Werk, das in seiner mächtigen und steil aufstrebenden Anlage allerdings sich als ein in einigen Punkten bevorzugtes Schwesterstück der großen Anbetung des Lammes erweist, mit erneutem Eifer ins Auge zu fassen. Dieses Bild, von dem sich nach Berichten aus der ersten Hälfe des 18. Jhhs. mehrere Exemplare auf der iberischen Halbinsel befunden haben müssen — das vermutliche Original stand vielleicht in der Kathedrale von Palencia —, besitzt für den, der die oberen Innentafeln des Genter Altars mehr als den bunt realistischen Rest liebt, eine Reihe in die Augen springender Vorzüge. Die lästige Vielfältigkeit ausgedehnter landschaftlicher Szenerien braucht uns hier nicht zu stören; die ganze Angelegenheit wird mit raffiniertem Anordnungssinn auf einer dreigeteilten Mysterienbühne abgehandelt, die zugleich die Form eines turmreichen gotischen Tabernakels besitzt. Der Hinweis sei hier in Parenthese verstattet, daß auch der Stoff des Genter Hauptwerks am 23. April 1458 bei Gelegenheit der Einzugsfeier Philipps III. zum Gegenstand einer öffentlichen Bühnendarstellung gemacht wurde! Das Bild im Madrider Prado, durch die sichere Geschlossenheit seines Aufbaus das wirklich geglückte Mischwerk aus Plastik, Architektur und Malerei, zeigt im unteren Teile um den Brunnen des Lebens, in dessen Wasser die Hostien schwimmen, rechts die geistlichen und weltlichen Vertreter des guten Regiments, links die durch die Verwerfung ihrer Lehre zur äußersten Bestürzung und Verzweiflung getriebenen Juden. Im Mittelstock auf einer Wiese und aus Turmfenstern blickend, verkünden die himmlischen Heerscharen den Heilsratschluß. In der Höhe sieht man vor ausgespannten Brokatteppichen Gottvater, Maria und Johannes, also die aus dem Genter Altar vertrauten Monumentalgestalten. Vor dem Herrn der Herren liegt auf einer Art Terrasse das Gotteslamm, dessen Blut in den unteren Brunnen hinabzuströmen scheint. Die drei Gestalten der höchsten Sphäre erscheinen schlanker und zarter als in Gent; vor allem ist in der Bemessung ihrer Größe dem weiteren Abstand zum Beschauer genau Rechnung getragen.

Alle entwicklungsgeschichtlichen Schlüsse, die man aus dieser zweifellos durch den hohen kirchlichen Schwung und den klaren, ja dramatischen Aufbau bestechenden Komposition herleiten will, beruhen selbstverständlich auf der Annahme, daß das erhaltene Exemplar, von Carl Justi und anderen Kennern dem aus Barcelona stammenden Luis Dalmau zugeschrieben, zum mindesten den Linienbau des Originals getreu wiedergibt. Unter dieser stillschweigenden Voraussetzung hat die trachtenforscherische und ikonographische Bemühung Paul Posts und anderer Forscher ihr Werk an dem Bilde getan. Unter den ersichtlich zum Teil porträtmäßig aufgefaßten, andächtigen Fürstlichkeiten des Untergeschosses glaubte man wieder Philipp den Kühnen, den ermordeten Jean sans Peur und vor allem in sehr jugendlicher, fast knabenhafter Gestalt Philipp den Guten ermitteln zu können. Der Schluß, zu dem man gelangte, besagt, daß das Original des Lebensbrunnens um 1420 von Hubert van Eyck als Sühne- und Gedächtnistafel des im Jahre zuvor ermordeten Jean sans Peur gemalt worden sei. Gewiß, eine beglückende und den Kunstcharakter Huberts greifbar festlegende Hypothese, gegen die sich freilich die Frage erhebt, warum denn Hubert, nachdem ihm eine so glücklich geschlossene und in der Verkleinerung der entfernten Himmelsgestalten dem Wahrscheinlichkeitsbedürfnis ausgezeichnet gerecht werdende Lösung gelungen, in den folgenden Jahren wieder zu der breiten, auseinanderfallenden Epik, zu der in der Riesengröße der himmlischen Figuren so belastenden Unausgeglichenheit des Genter Altars zurückkehren mußte?

So kann die von Max J. Friedländer wiederaufgenommene Ansicht Carl Justis — nach welcher das Original des Lebensbrunnens um 1430 von Jan van Eyck für Johann IV. von Kastilien, der bei Gelegenheit der portugiesischen Gesandtschaftsreise die Bekanntschaft des Künstlers gemacht haben könnte, in freier Umdichtung der Grundlinien des Genter Altars ausgeführt worden sei — bisher als noch nicht wirksam entkräftet gelten. Zugegeben muß werden, daß die auch in der Kopie noch zutage tretende gewaltige Erregungswucht und erschreckend vollsaftige Urkraft der Judengruppe unter den bisher gesicherten Originalen Jans ohne Beispiel ist.

Aus Spanien, wo sich das Original des Lebensbrunnens jedenfalls längere Zeit befunden hat, stammen zwei in der verwirrenden Fülle der Einzelheiten, der luftlosen, fast asthmatischen Komposition minder erfreuliche mittelgroße Hochtafeln mit der Kreuzigung und dem Jüngsten Gericht, die als Vermächtnis des russischen Gesandten Tatistscheff 1845 in die Petersburger Eremitage gelangten. Das verlorengegangene Mittelstück soll die Anbetung der Könige dargestellt haben; neuerdings glaubt G. Jos. Kern eine in Aachen als Kopie erhaltene Kreuztragung als ehemalige Mitteltafel nachweisen zu können. Vor dem „Lebensbrunnen" haben die Petersburger Bilder den gewaltigen Vorzug, daß sie künstlerisch hochstehende Originale aus dem Kreise und der Zeit der van Eyck sind; freilich haben wir auch in ihnen den in großen Akzenten denkenden, plastisch und streng aufbauenden Grundmeister des Genter Altars nicht gewonnen, den wir so gern als den Hubert „major quo nemo repertus" aus dem Riesenwerk loslösen möchten. Eine verwirrende Fülle von Einzelheiten tritt uns auf beiden Bildern entgegen, die sich ihrem Stile nach gut in die Nähe der Turin-Mailänder Miniaturen finden, zum guten Teil sogar miniaturartiger, das heißt minder bildmäßig erscheinen als diese Blätter. Christus und die Schächer, hier überschlank und von zweifelhafter Anatomie, Lanzenstich, Ysop, römischer Hauptmann, müßige, als Rückenfiguren gesehene Zuschauer drängen sich in der Kreuzigung, jeder mit einer Fülle kostbar beobachteter Einzelheiten ausgerüstet, von denen eine die andere erdrückt. Nur im Vordergrund, wo Maria nach Art der Klagegestalten der burgundischen Prunkgräber fast im Faltenwirrsal ihres Samtgewandes versinkt, wird es lichter. — Im Jüngsten Gericht berührt der mechanische Aufbau der himmlischen Heerscharen, die scharf abgeschnitten auf Bänken sitzen, die in den leeren Luftraum hineingehängt sind, verhältnismäßig ungeistig. Dafür gibt die Meerflut, die auf der räumlich eingeengten irdischen Zwischenszene die stark bewegten Auferstehenden zu verschlingen droht, an Wahrheit in der Eindruckswiedergabe den stofflich verwandten Überfahrtsbildern der Turin-Mailänder Handschrift kaum etwas nach. Und als große, geradeswegs zu den übersprudelnden Phantasien des Höllen- und Traummalers Hieronymus Bosch führende Erfinderleistung muß der untere, der Hölle gewidmete Bildabschluß

gewertet werden: Auf den ausgespannten Fledermausflügeln des Todes hat der hl. Michael triumphierend Aufstellung genommen, während unter den ausgebreiteten Gliedmaßen des Gerippes die Leiber der Verdammten sich in den mannigfachsten und furchtbarsten Verzerrungen winden.

Man setzt in die Nähe dieser unbestreitbar geistreichen Tafeln, von denen das Jüngste Gericht auf einem 1452 datierten Flügelbild des Eyck-Nachfolgers Petrus Christus im Berliner Museum mit Vereinfachungen kopiert wurde, eine gleichfalls dem Berliner Museum gehörige, auf drei Figuren beschränkte Kreuzigung: Auch hier entfernt sich die Hauptgestalt durch ihren schmächtigen, noch sehr gotischen Körperbau von den Adam-und-Eva-Bildern des Genter Altars; Maria und Johannes würden in ihrer tupfenden Spitzpinseligkeit und dem übersteigerten Schmerzausdruck gut zu der Vorstellung eines unvermittelt vor größere Formate gestellten Miniaturmalers passen. Die Landschaft des nicht unberührten, auffallend hell gehaltenen Bildes vereinigt mit holländischer Windmühle und nordisch entlaubtem Baum eine südliche Pinie. Mit Recht hat man diesen drei Bildern, die die uns als eyckisch geltende Kunst tatsächlich auf einer um mehrere Jahre vor dem Genter Altar liegenden Stufe zeigen, ohne daß man die Ausführung notwendig einem der beiden Brüder zuschreiben müßte, das Original einer nur in einer Kopie des 16. Jhhs. auf uns gekommenen Kreuztragung angereiht. Das dem Budapester Museum gehörige Breitbild gibt durch den in weiter Ausdehnung entwickelten Umzug, die scharfsichtige Charakteristik des zu dem großen Ereignis mit Krügen und Marktkörben herbeigeeilten Landvolks, den ungeschickt und absichtsvoll gebauten felsigen Hohlweg und die in vollster Breite aufgerollte Jerusalemer Stadtansicht deutliche Kunde von einem Original, das uns gewiß manches Wichtige über die Tugenden und Schwächen der frühen eyckischen Kunst verraten würde.

Gleichfalls nicht ohne Züge, die zu den Turin-Mailänder Miniaturen hinüberweisen — die weiten, etwas formlosen Draperien, die liebevolle, entdeckerfrohe Gestaltung der Landschaft und Beleuchtung —, dabei größer und weiträumiger angelegt als die Petersburger Bilder, kann die schon oftmals ausgestellte Tafel der drei Marien am Grabe in der Sammlung Cook in Richmond (Abb. 11) den Anspruch erheben, als vollgültiges Original eines der beiden großen Brüder gepriesen zu werden. Die jüngste Forschergeneration neigt hier dazu, die alte Bezeichnung „Hubert" wieder aufzunehmen. Gleich der Budapester Kreuztragung ist auch dieses Bild durch die weitangelegte Darstellung der Stadt Jerusalem merkwürdig: Hier glaubt man zwischen mittelalterlichen Türmen die Omar-Moschee zu erkennen. Die Landschaft, deren Frührotschein mit den glänzenden Einfällen der Turin-Mailänder Gebetbuchmeister wetteifert, ähnelt den Aufbauten und Versatzstücken der unteren Innenteile des Genter Altars, folgt aber weicher, liebevoller Beobachtung eher als konstruktiver Absicht. Der aufleuchtende Engel, um einen Grad sittsam feierlicher als die himmlischen Sänger in Gent, könnte mit ihnen doch gute Kameradschaft halten. Von den drei Wächtern wirken zwei heute als seltsame Kostümstudien, während der barhäuptige kurzgeschorene Dicke schon demselben Geschlecht angehört, aus dem Shakespeare seine komischen Türhüter, Cervantes seinen Sancho holte. Von allen bisher bekannt gewordenen Bildern verdient dieses Werk am sichersten die Einordnung als Denkmal einer unmittelbaren Vorstufe zum Genter Altar.

Mit der Mutter Gottes des Genter Hauptwerks erscheint durch eine auf den ersten Blick ansprechende, aber nicht schlagende Verwandtschaft das überraschende Kabinettstück der Madonna in der Kirche verbunden, das mit der Suermondt-Sammlung in die Berliner Galerie gelangt ist (Taf. 11). Eine literarisch noch nicht nachgewiesene Wunderszene, bei der die göttliche Gestalt vom Altar in die Kirche hinabsteigt, dürfte dargestellt sein, da Maria fast die ganze Wölbung

11. Hubert oder Jan van Eyck, Die drei Marien am Grabe.
Richmond, Sammlung Cook

ausfüllt und im Hintergrund einige Engelsfiguren in natürlicher Menschengröße auftreten. Das Bild, nach August Schmarsow von Hubert begonnen, von Jan zu Ende geführt, benutzt, wie man vermutet, eine andere Aufnahme derselben Kirche, die in der Turin-Mailänder Totenmesse abgebildet ist. Auch für den, der die überraschenden Architekturaufnahmen des Stundenbuchs von Chantilly nach Gebühr würdigt, bedeutet die sicher nur durch wochenlange an Ort und Stelle geübte Ergründung möglich gewordene Nachzauberung des Licht- und Schattenspiels im Kirchenraum, der Durchblick in Seitenschiff und Sakristei eines der vielen kleinen Wunder, aus denen das große Wunder der eyckischen Kunst — darf man sagen, glücklicherweise? — noch besteht.

Weitab von der einschmeichelnden Lichtverbundenheit der Kirchenmadonna steht ein gleichfalls im Berliner Museum bewahrtes Bild, das aus Köln erworben wurde und seit Generationen als ein besonders bezeichnendes und glänzendes Beispiel gerade des Jan-van-Eyckschen Könnens gilt. Der „Mann mit den Nelken“ wurde schon um das Jahr 1500 von dem niederrheinischen „Meister des Aachener Altars“ auf einer jetzt im Besitz des Grafen Landsberg-Velen befindlichen Anbetung der Könige kopiert; wahrscheinlich hat er sich schon damals in Köln befunden. Der Maler empfindet hier jedenfalls in starker, scharf einschneidender Plastik. Auf

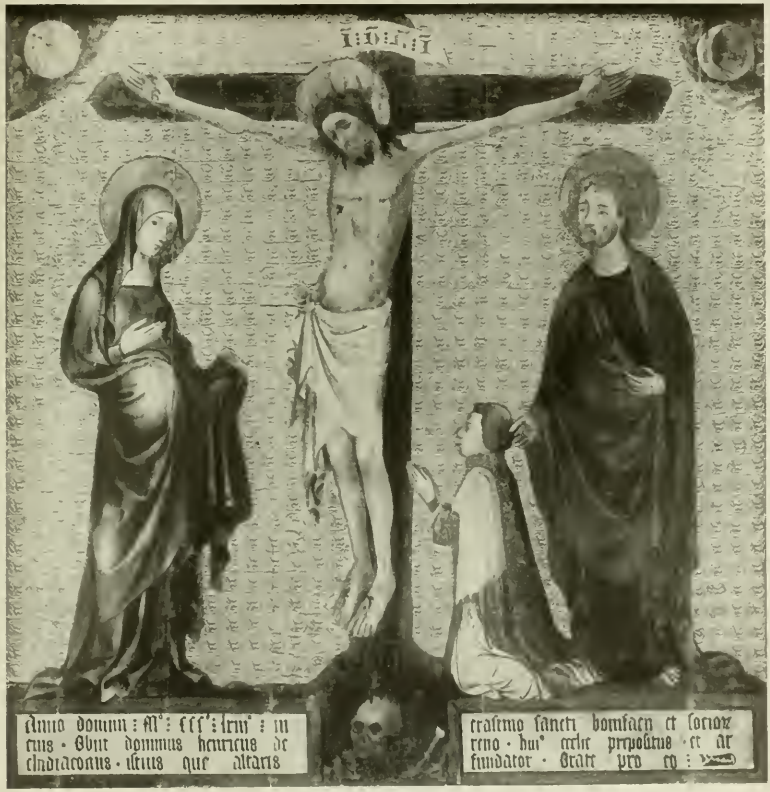
12. Jan van Eyck, Bildnis eines jungen Mannes. Hermannstadt, Bruckenthalsche Galerie

die tadellose Ausformung der Lippen, der Halsfalten, des Ohres kam es dem Künstler an, wenn auch dabei der Ausdruck des Gesichts von den Qualen der Sitzung bis zur Maske erstarrte und die krampfhaft emporgehaltene Linke jede Beziehung zur Kopfgröße und Armlinie verlor. Der späte und unruhig aufmerkende Bräutigam — als den ihn doch die in der Rechten gehaltene Blumenspende andeutet — ist Ritter des 1382 von Albert von Bayern gegründeten Antoniusordens. Dies würde gut zu der für die Jahre 1422—1425 verbürgten Tätigkeit Jans am bayerisch-holländischen Hofe stimmen. Freilich muß man, wenn man ihm dieses eifrige, etwas stachlige Werk läßt, eine ganz vom Streben nach bildhauerischer Deutlichkeit beherrschte Entwicklungsperiode Jans annehmen — und dies paßt dann wieder wenig zu der beliebten Auffassung, daß Hubert der gesetzgebende Architektoniker, Jan der weicher und schmiegsamer empfindende Maler gewesen sei.

Durch eine Reihe von Verwandtschaftszügen sind noch zwei andere Bildnisse mit dem „Mann mit den Nelken“ verbunden. Ein zweifelloses Original ist der mit zugleich unfreundlichem und beschämtem Blick in Dreiviertelansicht nach rechts gewandte stoppelbärtige junge Mann, der in der Bruckenthalschen Galerie in Hermannstadt sein Unterkommen gefunden hat (Abb. 12). Die knochige Plastik der Hände und die scharfen, zugleich groß in Flächen modellierenden Gesichtsformen würden zu den Innentafeln des Genter Altars passen, die Gesamtanlage ist übersichtlicher und weniger kleinlich als die des freilich brillanteren Nelkenmannes. — Die gleiche derbknochige Fingerbildung und weitflächige Gesichtsmodellierung spüren wir durch die im Kopenhagener Museum vorhandene etwas leere Kopie des sicher auf ein verlorenes Eyckisches Bild zurückgehenden Bildnisses der schicksalsreichen Jacobäa von Bayern. Die Fürstin, deren Züge schon scharf und breit zu werden beginnen, hält, trotz anscheinender Robustheit abgespannt, sinnend drei Finger der linken charaktervollen Hand empor, was man vielleicht etwas spitzfindig auf ihre dritte Ehe gedeutet hat. Will man Hubert van Eyck als den Maler des verlorenen Urbildes annehmen, so kommt man mit dem Alter Jacobäas, die 1401 geboren, im Todesjahre des Malers erst 25jährig war, ins Gedränge: Freilich hat die hohe Frau, die auf einer in der Handhaltung, Blickrichtung und Lippenzeichnung abweichenden, wohl mit Recht dem Jan van Eyck zugeschriebenen Zeichnung des Frankfurter Städelmuseums noch bedeutend verbitterter aussieht und im Alter von 35 Jahren starb, ja bereits in ihrer Jugend mancherlei Böses durchgemacht!

Hubert und Jan van Eyck, Maria mit dem Kind in der Kirche
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

13. Gedenktafel der 1345 im Kampf gegen die Friesen gefallenen Herren von Montfoort.
(Amsterdam, Rijksmuseum)



14. Votivtafel des 1303 verstorbenen Archidiakonus Henricus de Reno.
Antwerpen, Museum

15. Kreuzigung mit den Heiligen Katharina und Barbara. Um 1400.
Brügge, St. Sauveur

16. Maria und Johannes von einer Kreuzigung. Um 1400.
Amsterdam, Rijksmuseum

Jedenfalls aber stehen die letzthin genannten Werke zu den Meistern des Genter Altars in näherer Beziehung als die wenigen Tafelbilder, die sich in den Niederlanden aus den der Errichtung des Genter Hauptwerks vorangehenden Jahrzehnten erhalten haben. Als Proben seien hier die stark überstrichene Breittafel zum Gedächtnis der 1345 im Kampf gegen die Friesen gefallenen Herren von Montfoort im Amsterdamer Rijksmuseum (Abb. 13), ebenso die um 1400 entstandenen skulptural in die Senkrechte entwickelten Gestalten der Maria und des Johannes der Kreuzigung von der Decktafel eines Altarschreins im gleichen Museum (Abb. 16), die wohl auch kaum in erster Frische erhaltene, nach Antwerpen gelangte Votivtafel eines Archidiakons und Propstes Heinrich von Rhenen (Henricus de Reno) (Abb. 14), der 1363 starb, und die bei aller Zierlichkeit etwas knochenlose, gegen 1400 gemalte Kreuzigung mit den Heiligen Katharina und Barbara in der Brügger Erlöserkirche (Saint Sauveur) in Abbildung vorgeführt (Abb. 15).

17. Jan van Eyck: Kardinal Albergati. Silberstiftzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett

Nicht von den spärlichen und wenig schwunghaften holländisch-flämischen Resten, einzig von der die niederländische Kunstbegabung organisierenden burgundischen Prachtliebe aus ist der Erkenntnisweg zu dem Formen- und Farbenbesitz des Genter Altars zu finden. Auch hier fehlen uns die letzten Sprossen der Leiter. Mit ihrem Rätsel müssen wir einstweilen die Tatsache gläubig hinnehmen. Im zweiten und dritten Jahrzehnt des 15. Jhhs. gelangte ein Einzelner oder wahrscheinlicher eine Gruppe einander nahverwandter und befreundeter Maler dazu, die volle Ausrundung plastisch gesehener menschlicher Form, den genauen Stoffwert von Gewandung und Schnitzerei, die Anspannung jugendlicher Gesichter beim Singen eines hohen Tons, die Haut- und Muskelzufälligkeiten des menschlichen Akts, den Karfreitagszauber einer gesegneten Landschaft, in der sich Nord und Süd die Hände reichen, Spannung und Nachsinnen vertrauter Blicke, das Lichtspiel nahen Geräts und entfernter Straße im forschenden Auge, den Schmelz der Jugend und die Verbrauchtheit des Alters, den Kennzeichenbestand eines vom Leben durchfurchten Gesichts in Dreiviertelansicht mit einem der Vollendung nicht fernen Können zu beherrschen. Reste des Rätsels bleiben auch für den, der im Gefolge Dvořáks die schwere Pracht und erstaunliche Zeichnungskraft zum Vergleich heranzieht, die sich in den gestickten Gemälden der Chormäntel des im Wiener Museum bewahrten burgundischen Paramentenschatzes, besonders in der tatsächlich der gleichen Gestalt des Genter Altars nicht ganz fernen Johannesfigur ausspricht. Aber vielleicht verlangt dieses Wunder keinen sprunghafteren Glauben von uns als die Tat Goethes, der nach dem kindlichen Puppenspiel vom Doktor Faust, einer wirren Tragödie Marlowes und dem in hoher Intellektualität stecken gebliebenen Entwurf Lessings die auch heute in wesentlichen Teilen unverblaßt gebliebene Dichtung des ewigen Kampfes zwischen himmelstürmendem Geiststreben und erdverbundener Sinnlichkeit aufbaute.

18. Jan van Eyck: Madonna des Kanzlers Rolin. Paris, Louvre

Die Werke Eyckischer Prägung, die uns noch zu betrachten bleiben, kommen, da sie nach übereinstimmender Annahme den 30er Jahren des 15. Jhhs. angehören, nur für Jan van Eyck in Frage — soweit sie die für den hochgefeierten Vollender des Genter Altars notwendige Qualität besitzen.

Als fast urkundlich bezeugtes Werk des Meisters kann das nach einer Inventarangabe des 17. Jhhs. den „Kardinal von Sancta Cruce“ darstellende Brustbild eines älteren geistlichen Herrn in der Wiener Galerie gelten, in dem man den 1375 geborenen Bolognesen Nicolo Albergati erkannt hat. Im Dezember 1431 hielt sich Albergati mehrere Tage in Brügge und Gent auf. Damals entstand die lebensprühende Silberstiftzeichnung des Kopfes in Dresden, die mit einer Reihe von Farbennotizen in niederländischer Sprache versehen ist — was durchaus den Glauben an die eilige Aufnahme eines Reisenden bestärkt (Abb. 17). Der Kardinal, für seine 56 Jahre reichlich verwittert, blickt ruhig in Dreiviertelansicht nach rechts; die Arme des Sitzenden ruhten wohl auf den Knien, so daß die Hände nicht sichtbar sind. Das feine Prälatenlächeln ist in der Zeichnung lebendiger geblieben als auf dem Bilde.

Volle Inschrift, das Datum des 10. Oktober 1432 und den Namen Joh. de Eyck trägt ein vor 70 Jahren aus Münchener Privatbesitz nach London gelangtes Porträt eines jüngeren Mannes, der hinter einer Steinbrüstung zu sitzen scheint, auf der die Inschrift „Leal Souvenir“ und darüber undeutlich ein meist für „Timotheu“ gelesener Name eingegraben steht. Ein nicht schöner, knochiger, durch die Stumpfnase und den weiten zwischen Nase und Lippe liegenden Abstand auffallender Mann, der wie im Begriff einer Überreichung eine Schriftrolle in der Rechten hält. Sicher kein unterhaltender Plauderer, aber ein treuer Verwalter anvertrauten Guts. Die Farbenharmonie in Grün, Rot und Dunkelbraun ist von besonderer Kraft, die Plastik den oberen Gestalten des Genter Altars nahe, aber atmosphärisch gelöster.

Von Paul Post noch vor die Beendigungszeit des Genter Altars, von Friedländer erst um das Jahr 1436 angesetzt, erscheint die im Louvre befindliche Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin als eines der lautesten Prunkstücke der Eyckischen Kunst (Abb. 18). Rolin, der 1376 in Autun geboren wurde, woher auch die Bildtafel stammt, war einer der bevorzugtesten Diener Philipps des Guten, der ihn 1422 zum Kanzler von Burgund und Brabant ernannte. Eine bis

ins einzelne mit hohem Geschmack durchgeführte romanische Palasthalle beherbergt die wieder im Verhältnis zur Architektur viel zu großen Gestalten: Den etwas mürrisch, fast niedergeschlagen blickenden Kanzler in reichgemustertem Brokatkleide und die fraulich liebenswürdige Madonna, über deren Kopf ein Engel eine durchbrochene Krone, Meisterwerk burgundischer Goldschmiedekunst, hält. Ihre herrlichste Kostbarkeit aber ist der rein blonde, aufgerichtet auf dem Schoße sitzende Knabe, ein Kind ohne Arg und Fehl. Garten und Terrasse, auf der in unwahrscheinlicher Kleinheit zwei Herren zwischen Zinnen hinausblicken, eröffnen die Schau auf eine bisher noch nicht klar festgestellte Stadt, die durch den Fluß, die turmunterbrochene Brücke, die Insel und eine undeutliche Kathedrale auf dem linken Ufer mehr reich als erkennbar angezeigt wird und dem Identifizierungseifer der Forscher bis jetzt widerstanden hat. Die technische Streitfrage, ob Jan van Eyck das Gesetz des Fluchtpunktes bewußt beachtet, also die Perspektive im modernen Sinne erfunden habe, knüpft sich besonders an dieses Bild. Tatsächlich dürfte es hiermit kaum anders stehen als mit der Erfindung der Ölmalerei. Ebenso wie die Bereitung der Farben mit Leinöl schon lange vor den Brüdern van Eyck üblich war, das Eyckische Verfahren sich aber als eine besonders geschickte und mühsam sorgfältige Verbindung von Tempera- und Öltechnik darstellt, hat Jan van Eyck ein reiches erfahrungsmäßiges Wissen um die augenfällige Darstellung entfernter Dinge in der Fläche zu den Kenntnissen seiner Vorgänger hinzugebracht: Das letzte Wort über die flächenmäßige Übersetzung vertieft gesehener Dinge sprachen aber erst Masaccio und Bramante.

19. Jan van Eyck: Madonna.
Melbourne, Australisches Museum

Gar kein Repräsentationsbild, sondern die intime Darstellung einer fürstlichen Frau oder fürstlichen Geliebten ist die kleine nimbuslose Madonna, die aus der Sammlung Weld Blundell in Ince Hall an das australische Museum in Melbourne verkauft wurde (Abb. 19). Das Bild trägt die lateinische Versicherung, daß es 1433 von Johannes de Eyck in Brügge gemalt wurde, und dazu zum ersten Male den weltberühmt gewordenen Sinnspruch „Als ich kan", die stolzbescheidene Versicherung, nach besten Kräften des Maleramts gewaltet zu haben. Traumverloren sitzt die junge Frau unter dem golddurchwirkten Baldachin, während der göttliche

20. Jan van Eyck: Giovanni Arnolfini und seine Gattin. London, National Gallery

Knabe mit dem Gebetbuch spielt, das sie ihm vorhält. Von rechts her fällt ein Lichtstrahl ins Zimmer und vergoldet die Äpfel auf der Fensterbank und die wenigen Metallgeräte.

Dem gleichen Jahre mit dem genauen Datum des 21. Oktober gehört das wohl ohne zureichenden Grund mehrfach für ein Selbstporträt des Meisters erklärte Bildnis eines bartlosen älteren Herrn in rotem Turban an, das sich seit dreiviertel Jahrhunderten in der Londoner Nationalgalerie befindet. Die Licht- und Schattenmodellierung des in den zusammengekniffenen dünnen Lippen und dem traurig fragenden Blick der ungleichstehenden Augen stark menschlich zu uns sprechenden Kopfes ist vielleicht zum Teil späterer Nachhilfe zu verdanken.

Die höchste uns bekannte Leistung Jans im Bildnisfach, vielleicht das Beste, was er je allein geschaffen, ist das schon früh gepriesene, mit den auffallenden Worten „Johannes de Eyck fuit hic 1434" bezeichnete Ehebild des aus Lucca stammenden, in Brügge 1472 verstorbenen Kaufmanns Giovanni Arnolfini, das in napoleonischen Kriegswirren aus dem Besitz des spanischen Königshauses über verschiedene militärische Hände in die Londoner Nationalgalerie gelangte (Abb. 20). Jan hat hier die gotische Sitte des ehelichen Grabdenkmals, wo die Füße der Verewigten gemeinsam einen die Treue versinnbildlichenden Hund berühren, auf das Leben übertragen. Der gewiß nicht schöne Handelsherr — man glaubt den blassen schlanken Rothaarigen mitunter in alten jüdischen Familien wiederzutreffen — nimmt mit vorsichtig feierlicher Gebärde die Hand seiner Frau in die seinige. Sie, trotz ihres nachgewiesenen, ebenfalls italienischen Namens Giovanna Cenani eher einem flandrischen Jungmütterchen gleich, steht in nachdenklicher Haltung und mehr reichlicher als reicher Kleidung dabei. Die beiden Menschen sind sich klar über die Bedeutung des Schrittes, der sie für das Leben aneinanderbindet. Um das Paar herum lebt reicher, ein wenig in die Senkrechte gesehener Hausrat: Die Ziegel des Mauervorsprungs am Fenster, die Holzschuhe, die man beim Betreten der schmutzigen Straße überstreifte, die Bettstatt. Als heiliges Wunder gegenständlicher Malerei leuchtet der Kronleuchter, in dem die Kerzen der Liebe brennen. An der Wand aber hängt ein kugelig vorgewölbter Spiegel; in seinen Rahmen sind Passionsszenen in Email unter Glas eingelassen Der Spiegel aber hat in winzigen Gestalten nicht nur das Ehepaar, sondern auch den soeben

mit einem Begleiter durch die Tür eintretenden Maler in sich aufgenommen. — Ungefähr gleichzeitig mit diesem die vollste und höchste Kraft des Künstlers sammelnden Werke mag die Einzelhalbfigur Arnolfinis im Berliner Museum entstanden sein. Farbig eine Delikatesse in Rot, Grün und Rostbraun, helltönig, als Bildnislösung mit dem ganz leise wehmütigen Lächeln, das über Lippen, Nasenflügeln und Augen webt, mit der lockeren äderigen Zartheit der übereinander geschobenen Hände gleichfalls eines der Dinge, die man nach einmaligem Sehen so leicht nicht wieder vergißt.

In die zeitliche Nähe der Arnolfinibilder setzt die neuere Forschung das hohe und schmale Verkündigungsbild der Eremitage, das nach alten, nicht völlig sicheren Nachrichten aus Dijon stammt und den Eindruck eines linken Altarflügels macht. Man sieht sich nicht nur durch den Umstand, daß der Vorgang wieder in einen Kirchenraum verlegt ist, an die Berliner Kirchenmadonna erinnert; doch erscheint das Größenverhältnis der beiden Figuren zu dem diesmal romanischen Bau immerhin etwas natürlicher, und alle Formen sind fester, körperhafter. Maria, hier ausgesprochen fraulich, erhebt die Arme etwas leer unter dem Strahl des Heiligen Geistes, der durch das oberste Kirchenfenster auf sie einfällt; der in reichen Brokat gehüllte Engel lädt sie mit ausgeprägt gotischem, fast wissendem Lächeln zum Näherkommen ein. Der entfernt an das Paviment des Doms von Siena erinnernde Fliesenboden, die gemalten Fenster, die Wandfresken in der Höhe machen den Eindruck einer genauen archäologischen Aufnahme! — Weniger reich und reizvoll, der anmutig bewegten Ince-Hall-Madonna gegenüber fast einen Rückschritt bedeutend, mag die in kühler Steinnische sich unter einem Baldachin zum Säugen ihres Kindes vorbereitende, nach einem früheren Vorbesitzer so genannte Luccamadonna im Frankfurter Städelschen Institut ihrer Entstehungszeit nach der bedeutenderen Verkündigung sich anschließen. Hauptverdienst des vorzüglich erhaltenen Bildes ist der drollige Lebensmut, mit dem der blonde, an die freilich viel feierlicher sitzende Kindesgestalt auf der Rolinmadonna gemahnende Heilandsknabe die Backen bläht.

Das etwas spitznasig schwerlidrig breite Gesicht der Madonna finden wir in dem lange auf Dürers Rechnung geschriebenen kostbaren Reisealtärchen der Dresdener Galerie wieder. Das hellrosig-graue juwelenhaft durchgeführte Stück scheint nach der Aussage des auf der Außenseite angebrachten Wappens einem Mitgliede der Genueser Familie Giustiniani gehört zu haben. Bis auf das wegen Zersetzung der Farbe im 19. Jhh. übermalte Gewand der im Mittelschiff einer säulenreichen romanischen Kirche thronenden Mutter Gottes gut erhalten, wirkt das im besten Sinne edelschlanke Stück, zu dem weder von den Turin-Mailänder Miniaturen noch von den oberen Gestalten der Mitteltafel des Genter Altars ein besonders naher Weg hinführt, froh, festlich und heiter durch die aufgeweckte Stimmung des sich mit seinem Schriftbande auf den Knien der Mutter tummelnden Knaben. Auf dem linken Flügel sieht man den Stifter, andachtsvoll und zugleich höfisch korrekt in sich selber geschmiegt mit unwahrscheinlich kleinen Händen, hinter ihm pagenartig den heiligen Michael in großer Uniform, rechts die hl. Katharina, die an den Frauenzug im Hintergrunde der Anbetung des Lammes und in der Haltung an die Giovanna Arnolfini des Doppelporträts erinnert. Die Außenseiten zeigen in skulpturnachahmender Graumalerei die Verkündigungsszene: Die Gestalt Mariä, die sich vor der Erscheinung des Heiligen Geistes zurückbiegt, wirkt hier vergleichsweise leer.

Nicht ganz die gleiche kristallhelle Klarheit weist die große 1436 datierte Madonna des Kanonikus van der Paele auf, die in St. Donatian stand, der Grabeskirche des Malers, und jetzt eines der Hauptstücke der Brügger Akademie bildet. Eine ziemlich vollgestellte und voll-

gehängte Kirche ist der Schauplatz; das Licht gelangt nicht recht zum Durchbruch, obgleich die vordere, von links her eindringende Beleuchtung noch vom Hintergrunde aus durch das sich hineinstehlende Butzenscheibenlicht unterstützt wird. Wieder sind die diesmal sämtlich etwas massigen Figuren zu groß für den Raum; die reichen üppigen Gewandungen verstärken den Eindruck einer gewollten Feierlichkeit. Dem im reichsten Ornat mit schwer-ernsten Zügen wie ein Paladin der Kirche dastehenden Donatian ist mit Absicht der schlankere, nach dem Modell gearbeitete hl. Georg gegenübergestellt: Er empfiehlt den mit Brille und Gebetbuch umständlich hantierenden Kanonikus, der seinen Vornamen trägt, der strähnig blonden Maria. Mit der etwas ungefügen Rüstung, einer vergrößerten Ausgabe der Wehr des zarten Dresdener Michael, ist er offenbar noch nicht recht Freund geworden. Georg van der Paele ist ein bejahrterer, an Gesicht und Händen verrunzelter Vetter des Judocus Vyd; wo er sich hinsetzt, pflegt kein Gras zu wachsen. — Eine verwirrende Fülle von Kunst ist über die große Tafel ausgegossen bis zu den bewegten Skulpturgruppen mit Kain und Abel und Simsons Löwenkampf an den Pfosten des Thronsessels. Das Kind, mit für Jan ungewöhnlich dunklen Körperschatten herausgearbeitet, gleicht ein wenig dem aufrechten Bambino der Rolin-Madonna. Es gibt zahlreiche Kopien nach dem wichtigen Stück; die allgemein bekannte des Antwerpener Museums gibt einzelne im Firnis eingesunkene und eine nachträglich aus kirchlichen Gründen veränderte Stelle erkennbarer wieder.

Das gleiche Jahr 1436 sah, wenn die nicht unbezweifelt gebliebene Inschrift richtig ist, das jetzt der Wiener Staatsgalerie gehörige Bildnis des fünfunddreißigjährigen Goldschmieds Jan de Leeuw entstehen. Der junge Mann, dessen tiefliegende Augen unter der schönen Stirn ruhige ehrliche Kraft verraten, hält etwas krampfhaft mit der Rechten einen Ring empor. Allzuviel hat das nicht mehr im ersten Zustand befindliche, aber doch wohl auf Jan van Eyck zurückgehende Bildnis uns nicht zu verraten.

Ein merkwürdiger Fall eines zwar vollbezeichneten, aber keineswegs fertigen Bildes ist jene vielbesprochene Untermalung der hl. Barbara im Antwerpener Museum, die auf dem Rahmen die bisher nicht angefochtene Inschrift Johs de Eyck me fecit 1437 trägt. Mit dem Spitzpinsel in Sepia auf Kreidegrund skizziert, wirkt das Bild etwas verwirrend durch die überreichen knitterigen Gewandfalten der Heiligen, die in einer sonst eigentlich nur bei dem als „Meister von Flémalle“ bekannten jüngeren Zeitgenossen des Malers vorkommenden Art breit und unmittelbar auf dem Boden sitzt. Im Hintergrund werden allerhand Verrichtungen, die zum Bau des breit und schmuck angelegten, mit der Erscheinung der Heiligen ja untrennbar verbundenen Turmes gehören, lebhaft, aber vielleicht nicht mehr ganz mit der Entdeckerfrische der Turin-Mailänder Miniaturen abgehandelt. Das gerade durch seine Unfertigkeit reizvolle Bildchen hat einst dem Lucas de Heere, dem Verfasser des so lange die kunstgeschichtliche Lehre beherrschenden Preisgedichts auf dem Genter Altar, gehört.

Schon die letztgenannten Bilder lassen in Einzelheiten ein leises Abnehmen der über jeden toten Punkt hinweghelfenden Beseelungskraft verspüren. Ein Leererwerden der Form, ein Starrerwerden der Züge — das ist auch der Eindruck, den das früher bei Gustave, jetzt bei Robert de Rothschild in Paris bewahrte Breitbild der „Madonna mit dem Karthäuser“ hinterläßt. Schon die Bewegung des dünngliedrigen mit der rechten Hand den knienden Stifter segnenden Kindes wirkt ein wenig fatal. Der Faltenwurf des bei aller Schärfe der Gesichtsformen etwas kanzlistenhaft blickenden Mönchs, noch mehr aber die gleich Vorhängen gerafften Draperien, mit denen die Madonna und die hl. Elisabeth behängt sind, rufen den Gedanken an den Tapezierer wach. Ein anmutig belebendes Element bringt die mit ihrem Palmenzweig den Stifter ermutigende hl. Barbara hinzu. Reich und mit vielen geistreichen Einzelheiten, die vor Jahrzehnten Hugo von Tschudi begeistert ausdeutete, öffnet sich das Stadtbild des Hinter-

grundes, vor dem man an das Panorama der Rolin-Madonna denkt. Dennoch wird die Frage, ob ein etwas mattes Original oder ein vorzügliches Schulbild vorliegt, sehr verschieden beantwortet. Der Vollständigkeit halber sei verzeichnet, daß der gewissenhafte englische Eyckforscher Weale in dem Karthäuser den bereits 1428 verstorbenen Herman Steenken aus Axel in Zeeland zu erkennen glaubt.

21. Jan van Eyck: Bildnis seiner Gattin. Brügge, Akademie

Unstreitig wärmer, durchfühlter wirken zwei von Friedländer in das Jahr 1438, also schon nahe dem Ende der Eyckischen Schaffenszeit angesetzte kleine Bilder, die in der Zeichnung fast haargenau miteinander übereinstimmen und sich in der Johnson-Sammlung in Philadelphia und der Turiner Galerie befinden. Da beide die Stigmatisation des hl. Franziskus in felsiger Landschaft darstellen, bezog man wohl mit Recht die Stelle im Testament eines Anselmo Adornes aus genuesischer, in Brügge eingewanderter Familie auf die beiden Doppelgänger. Anselmo vermachte im Jahre 1470 zwei Bilder mit dem hl. Franz von „Meister Johannes de Heijck" seinen beiden Töchtern mit der Auflage, dazu Flügelstücke machen zu lassen, auf denen die Porträts des Vaters und der Mutter anzubringen seien. Das erheblich kleinere Johnsonsche Bild scheint um einen Grad ursprünglicher erfaßt zu sein als die größere, ganz leise „geschönte" Turiner Ausführung. Dieser sehr porträthafte Franziskus ist, zum mindesten in dem amerikanischen Exemplar, von dem Wundervorgang erfüllt und ergriffen, freilich noch sehr haltungsvoll und keineswegs hingerissen. Zu der reichen Landschaft mögen die zerklüfteten Maastalfelsen, vereint mit einigen südlichen Pflanzenerinnerungen, das Beste hergegeben haben.

Daß auch in diesen Zeiten dem Meister noch Starkes und Bannendes gelang, wenn ihn ein Eindruck der Außenwelt wirklich ergriff, beweist das kleine Porträt eines Vliesritters in Berlin, den man als den hohen Hofbeamten Balduin de Lannoy festgestellt hat. Ein geradliniges, scharf im Selbstzwang gehaltenes Gesicht. Der Würdenträger ist nicht mehr jung, aber er hat noch dreieinhalb Jahrzehnte zu leben, da erst das Jahr 1474 seinen Tod meldet. Gewiß eines der wichtigsten frühen Denkmäler des belgischen Adels, dieser strenge, aber gerechte Mann mit dem bedeutungsvoll emporgehaltenen Amtsstab!

Eine anscheinend vom Leben weniger in Höhen und Tiefen gerissene Natur war der Stifter mit dem Doppelkinn und betend erhobenen fetten Händen, der als Überbleibsel eines größeren Gemäldes den Weg in das Leipziger Museum gefunden hat. Bei der Herrichtung zu einem Kabinettstück sind die Umrisse von Gesicht, Händen und Pelzkragen vergröbert worden, so daß man an einen Mond denkt, der gerade einen „Hof" hat. Die animalische Kraft der friedlichen Lippen, die scharf witternde Nase, die treuen, aber klar beobachtenden Augen werben indessen mit Erfolg für Bild und Meister.

Gewiß hat Jan van Eyck in seinen letzten Lebensjahren mit der bildnishaften Darstellung des Heilands gerungen. Gedankengänge aus der Zeit der Vollendung des Genter Altars mögen da in ihm aufgestiegen, unleugbare Abstände ihm deutlich geworden sein. Das streng in die Senkrechte gestellte, in der Kräuselung des Haares und Bartes friseurhaft künstliche Vorderansichtbild des Berliner Museums wird jetzt fast allgemein als sorgfältige Kopie nach einem 1438 gemalten Original angesehen; das von Friedländer veröffentlichte Stück aus englischem Händlerbesitz soll ursprünglich das Datum 1440 getragen haben und fügt sich in der Realistik der an den Flügeln etwas eingekerbten Nase und der einsinkenden Schläfenfalten besser in den Eyckischen Zeichnungsstil.

Vom 17. Juni 1439 ist das in seiner gesättigten Würde auf Holbein vorausdeutende Porträt der Gattin datiert, das mit einem verlorengegangenen Selbstporträt in der Kapelle der Lucasgilde gehangen haben soll und aus den Kriegswirren durch die Entschlußkraft Pieters van Lede den Weg in die Brügger Akademie fand (Abb. 21). Die Modetracht der verheirateten Bürgerfrauen, die den Reiz freispielenden Haares nicht zur Geltung kommen ließ, trägt einen Teil der Schuld daran, daß die als 33jährig bezeichnete Ehegattin älter und reizloser erscheint, als sie vermutlich im Leben wirkte. Die großen, unter hochgezogenen Brauen still beobachtenden Augen, die starke, nicht gerade kurze Nase, die gut aufeinanderpassenden Lippen und das reich entwickelte schlanke Kinn werden wahrscheinlich auf die Dauer gut zum Anschauen gewesen sein; ebenso wohl die Hände, deren wirkliche Größe und Körperverbindung uns allerdings nicht deutlich gemacht wird. Das gestickte und gefältete Kopftuch vereinigt in unnachahmlicher Weise Ausführlichkeit und echt malerischen Vortrag.

An ein Zurückgreifen des Meisters auf die Miniaturkunst entlegener Jahre möchte man vor der mit Recht hochgefeierten und viel kopierten Madonna am Springbrunnen in der Antwerpener Galerie denken (Abb. 22). Das Bildchen trägt auf dem marmorierten Originalrahmen die Jahreszahl 1439 und den Zusatz „complevit", woraus — kaum mit Recht — geschlossen wurde, die Vorzeichnung stamme aus der Mitte der zwanziger Jahre und sei fünfzehn Jahre später von dem Künstler in reifer Maltechnik übergangen worden Sicher liegt in dem auseinanderstrebenden Bewegungsmotiv des Kindes, in der Art, wie die beiden Engel hinter der Himmelskönigin den Brokatteppich emporhalten, etwas von der unerschlossenen Süße, die man so gern dem Trecento zuschreibt. Die hohe Feinfühligkeit der Eyckischen Malweise läßt sich an der Metallfontäne besonders gut beobachten. —

„Ein Bild, das seine Oberhaut verloren hat, ist unglücklich für sein Leben": Dieser Satz eines Kenners tritt dem Betrachter so recht ins Bewußtsein vor dem großen und stattlichen Altarwerk, das als Stiftung des Probstes Nikolas van Maelbeke von St. Martin in Ypern bei Jans Tode unvollendet zurückblieb und dann gegen Ende des 16. Jhhs. jene grausame Ergänzung und Restaurierung erfahren mußte, von der es sich schwerlich wieder erholen wird. Durch verschiedene Zeichnungen der Eyckschule in Nürnberg und in der Albertina, durch Nachrichten alter Chroniken und Städtebeschreibungen ausgezeichnet beglaubigt, seit Generationen im Besitz einer hochangesehenen, über den Verdacht händlerischer Spekulation erhabenen Familie (Kessel-Loo, Th. Helleputte, früher Ministerpräsident Schollaert), wirkt diese Madonna mit dem Stifter in offener Kirchenvorhalle bei Ausstellungen auf den geduldigsten Kunstfreund niederschmetternd. Mag es eine Ahnung vermitteln, daß Jan van Eyck in seinen letzten Lebensjahren undeutliche Kunde neuer italienischer Weiträumigkeit und Größe, von Masaccio und Brunelleschi, gewonnen habe und diesmal in ganz einfachen großen Landschafts- und Gewandlinien bauen wollte, — das Bild, wie man es vor sich sieht, mit einem knebelbärtigen Prälaten, der vor 1580 nicht gelebt haben kann, mit Außenseiten, die an die schlechteste Massenfabrikation belgischer Kirchenmalerei des 17. Jhhs. denken lassen, weckt den traurigsten Gesamteindruck. Einzig der rote Mantel der Madonna, ein paar Einzelheiten der die Innenflügel füllenden Jungfräulichkeitssymbole — Gideon, der brennende Dornbusch, die Pforte Ezechiels, Aaron — lassen einen Schimmer Eyckischer Art verspüren.

22. Jan van Eyck 1439. Madonna am Springbrunnen. Antwerpen, Museum

Nur weniges von den alten Nachrichten, die über heute verlorene oder verschollene Werke Jans van Eyck auf uns gekommen sind, verdichtet sich zu deutlicher Vorstellung. König Alfons V. von Neapel besaß von dem Meister nach Bartolomeo Facio einen Altar mit der Verkündigung als Mittelstück, Johannes dem Täufer und dem hl. Hieronymus auf den Innenflügeln, dem Stifter Baptista Lomellini — also wieder einem Mitglied der italienischen Kaufmannskolonie in Brügge — und seiner Gattin auf den Außenseiten. Die täuschende Malweise der Bücher in der Zelle des hl. Kardinals wird besonders gerühmt: Also findet man hier ein Stillebenmotiv, das die niederländische Malerei bis zu Quinten Massys und seinen Nachfolgern immer wieder hervorholte. Bei Ottaviano Ubaldini della Carda, nach anderer Lesung bei dem florentinischen Kardinal Ottaviani sah Facio ein Bild mit lebendigster Schilderung des Treibens in einer Badestube: Wir sehen uns hier mithin auf dem Wege zu dem bekannten Holzschnitt Dürers und zu den Hexenblättern Baldung Griens! Spiegelungseffekte, Feuermalerei und miniaturhaft reiche Hintergrundsbelebung gaben dem Italiener hier genug zu staunen. Ein Abglanz eines verwandten Eyckischen Werkes ist auf einem 1628 datierten Bilde, einer der in der Barockzeit so beliebten „gemalten Galerien" des Willem van Haecht, das sich bis vor kurzem in Heveningham Hall bei Birmingham im Besitze des Lord Huntingfield befand, erhalten: Man erkennt in deutlicher Stilwiedergabe eine nackte, sich waschende Frau neben einer bekleideten Dienerin. Wenn wir den Namen „Gianes de Brugia" auf Jan van Eyck beziehen dürfen, war das Bild eines Otternfangs mit Fischern und Zuschauern, das der „Anonimo" Morellis um 1520 in Padua gesehen hat, ein Werk unseres Meisters, der hiermit das Gebiet Brueghelscher Genrelandschaften betrat. — Spurlos verschwunden ist gleichfalls die in grünem Samt mit silbervergoldeten Schließen gerahmte

Madonna und die „Schöne Portugiesin" mit dem Bilde des Schutzheiligen der Seereisenden, des hl. Nikolaus in der Hand, beides einst Sammlungsstücke der Statthalterin Margarete. Vielleicht war die Portugiesin niemand anders als die spätere Herzogin Isabella, der der Maler als „Brautwerbungszeichner" nahen durfte. Ein schwacher Abglanz des Bildes ihrer Vorgängerin, Bonne d'Artois, die kaum ein Jahr lang burgundische Ehefreuden teilen durfte, ist wohl in einem wehmütig blickenden Brustbilde des Berliner Museums aufbewahrt.

Nicht vieles vermögen auch die Aussagen der Zeichnungen — bei italienischen Meistern der Renaissance eine so ergiebige Auskunftsstelle — der reichen, aber lückenhaften Erzählung der Gemälde und Miniaturen hinzuzufügen. Als frühe Blätter aus der Zeit des Turin-Mailänder Stundenbuchs werden zwei gedrängte und überhäufte Anbetungen der Könige im Amsterdamer und im Berliner Kabinett angesehen. Hohen entdeckerhaften Schwung verspürt man in der landschaftlich und durch die Energie der Wiedergabe des wehenden Mantels bedeutsamen Louvrezeichnung des hl. Christophorus. Leichte Befangenheit haftet noch dem aus der Sammlung Philipp Hainhofers stammenden, von Hildegard Zimmermann in Wolfenbüttel entdeckten Blatte mit der — von Jan ja oft genug gemalten — Verkündigung an: Diesmal sehen wir zwei sitzende Figuren im Kirchenraum. — In die Nähe des „Mannes mit den Nelken" gehört die um einen Grad leichtere und gelöstere Zeichnung des „Mannes mit dem Falken" in Frankfurt, in der man das Porträt eines Verwandten, des „Jaghermeesters" Henry van Eyck erkennen möchte. Eine zweite Zeichnung des Louvre, Kopf eines Mannes mit scharf eingeschnittener Stirnfalte, bannendem Blick und leicht vorgewölbter Oberlippe wird durch mehr äußerliche Verwandtschaft dem Goldschmiedbilde in Hermannstadt genähert. Auch das zarte Frauenporträt des Rotterdamer Museums, in Haube und Pelzrock, hat Geltungsanspruch.

Das Gesamtergebnis dieser Betrachtung der Eyckischen Kunst schenkt uns als einzige vollplastisch erfaßbare Gestalt den Jan van Eyck, der 1441 unter Hinterlassung einer 35jährigen Witwe stirbt und von dem es genau datierbare Werke erst aus dem letzten Lebensjahrzehnt gibt. Ohne beweiskräftig zu sein, führen uns beide Tatsachen zu der Annahme, daß der Meister nicht als alter Mann von hinnen gegangen ist. Wenn sein Schaffen uns beim Vergleich deutscher und italienischer Kunstwerke derselben Zeit als unerhörte sprunghafte Neuerung berührt, so zeigt sich bei genauerem Hinsehen der Mann mehr als ein Schritt vor Schritt setzender bedächtiger Naturforscher, keinesfalls als „Revolutionär". Starker Zweifel ist erlaubt, ob der Maler sich selber als den Eckstein einer neuen Zeit empfunden hat. Die Jahre, in denen die bis heute in ihren Grundzügen maßgebend gebliebenen oder doch wenigstens als Ausgangspunkt dienenden Malerbiographien des Karel van Mander geschrieben wurden, waren stark von politischen, kulturellen und religiösen Messiashoffnungen erfüllt: Hierin liegt vielleicht eine Fehlerquelle unserer rückschauenden Betrachtung. Das Haarlem um 1604 sieht eine neue Blüte des Staatslebens, der Wissenschaft, der Dichtung, des Handels, der Baukunst heraufziehen. Eines ähnlichen Glaubens bedürfen auch in heutiger Zeit viele, um sich am Leben zu erhalten. Ein burgundischer Hofmaler, der um das Jahr 1430 lebte, dachte vielleicht anders. Jan Huizingas vielgelesenes Buch sucht mit reicher Schilderung in eindringlicher Beredtsamkeit als „Herbst des Mittelalters" zu erweisen, was wir gern in den pochenden Herzschlägen einer nordischen Frührenaissance nacherleben. Es ist durchaus möglich, daß die morgendliche Tagesstimmung, wie sie uns erscheint, von Jan van Eyck als solche nicht im mindesten empfunden wurde. „Ich leiste, ‚was ich kann': Wenn ich dem Leuchten der Sonne, dem Spiel der Farben, dem bunten Reichtum der Dingformen näherkomme als die anderen, so bin ich dafür eben der Hofmaler." — Ähnlich mag er in bescheidenem Stolze gesprochen haben.

Grenzen der Pflichten, Grenzen des Betätigungsgebietes hat er wahrscheinlich nie als lastenden Druck verspürt. Auf der Schaukel zwischen dem heutigen Holland und dem heutigen Belgien zur Welt gekommen, zu einer Familie gehörig, in der künstlerisches, hochstrebendes Arbeiten an der Tagesordnung war, wird er früh in den Dienst großer Leute gezogen, verbringt entscheidende Jugendjahre im Haag, kann nach dem Tode Johanns von

Bayern in den Dienst des mächtigen Burgunderherzogs treten, nimmt in Tournai mit der südlichsten in den Niederlanden noch möglichen Kunstübung Fühlung und erlebt auf langer Fahrt schauenden und prüfenden Auges die Naturwunder der iberischen Halbinsel. Einem Gelehrten gleichgerechnet, malt er für Philipp den Guten eine nach sorgfältigen Messungen entworfene Weltkarte, ist um lateinische, griechische, ja halb hebräische Inschriften seiner Bilder niemals verlegen und verkehrt mit besonderer Vorliebe im Kreise der in Brügge hausenden italienischen Handelsvertreter. Wo es verlangt wird, ist er ein Baumeister, ein Goldschmied, ein Paramentenmacher. Ja ein Stück Anatom und Arzt, der Adam und Eva nicht die kleinste Zufälligkeit ihrer Körperbildung erläßt, mag sich das mit dem Zweck des vom Bruder begonnenen Altars vertragen oder nicht. Mit der Miniaturkunst der Limburger sucht er die schwere Formkraft des Claus Sluter zu verschmelzen, fühlt sich aber am wohlsten, wenn er den Menschen mit allen Zufälligkeiten seiner Form unter dem belebenden Anreiz sparsam eingefangenen Sonnenlichts darstellen kann.

Einem Leben, das in seinem bunten Reichtum ihm lebenswert erscheint, will er durch warm fröhliche Wiedergabe Dauer sichern. Der Gedanke, daß er den Himmel entthronen könnte, indem er ihn auf die Erde hinabzieht und seine Gestalten uns in Greifnähe rückt, ist ihm gewiß niemals gekommen.

Literatur:

Zur altniederländischen Malerei im Allgemeinen:

Karel van Mander, Het Schilder Boeck. Haarlem 1604. Kommentare hierzu: Henri Hymans, Paris 1884/86 (französisch). Hans Floerke, München 1906 (deutsch). — Johanna Schopenhauer, Johann van Eyck und seine Nachfolger. Frankfurt 1822. — Crowe und Cavalcaselle, Old flemish Painters. London 1857, französ. Ausg. mit Anm. von A. Pinchart und Ch. Ruelens 1862. Deutsche Bearb. von Anton Springer. Leipzig 1875. — Max J. Friedländer, Die Brügger Ausstellung altniederländischer Kunst. Repertorium f. Kunstw. Berlin 1903; hierzu Tafelwerk München 1903. — Karl Voll, Geschichte der altniederländischen Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig 1906, II. Aufl. 1923. — Ernst Heidrich, Die altniederländische Malerei. Jena 1910. — Jan Huizinga, Herfstij der Middeleeuwen. Haarlem 1919, deutsche Ausgabe München 1923. — Sir Martin Conway, The van Eycks and their followers. London 1921. — Max J. Friedländer, Von Eyck bis Brueghel. II. Aufl., Berlin 1921. — Max J. Friedländer, Altniederländische Malerei. Berlin 1924, bisher 5 Bde. erschienen. — Friedrich Winkler Die altniederländische Malerei. Berlin 1924. — Willy Burger, Die Malerei in den Niederlanden von 1400—1550. München 1925.

Zu den Brüdern Eyck:

H. W. James Weale, Notes on John van Eyck. London 1861. — Hugo von Tschudi, Ein männliches Bildnis des Jan van Eyck. Jahrb. d. pr. Kss. VIII 1887. — Otto Seeck, Kritische Betrachtungen über den Genter Altar. Jahrb. d. pr. Kss. X 1889. — H. v. Tschudi, Madonna mit dem Kartäuser. Jahrb. d. pr. Kss. XV 1894. — Ders., Jan van Eycks Christus am Kreuz. Jahrb. d. pr. Kss. XIX 1898. — Ludwig Kaemerer, Hubert und Jan van Eyck. Bielefeld und Leipzig 1898. — O. Seeck, Zur Charakteristik der Unterschiede der Brüder van Eyck. Berlin 1899. — Paul Durrieu, Heures de Turin. 1902. — Frieda Schottmüller, Eine verschollene Kreuzigung des Jan van Eyck. Zeitschr. f. b. K. 28. 1902. — Max Dvořák, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Jahrb. d. Wiener Kss. XXIV 1903 (Buchausgabe München 1925). — G. J. Kern, Die Grundzüge in der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Brüder van Eyck. Leipzig 1904. — Jan Six, Un repentir de Hubert van Eyck. Gaz. d. Beaux Arts XXXI 1904, S. 177 ff. — E. Frhr. v. Bodenhausen, Aus der Werkstatt des Hubert van Eyck. Jahrb. d. pr. Kss. XXX 1805. — A. Eibner, Zur Frage der Van-Eyck-Technik. Repertorium f. Kunstw. XXIX 1906, S. 425 ff. — H. W. J. Weale, Hubert and John van Eyck. London 1908, veränderte Neuausgabe in Verbind. mit M. W. Brockwell. London 1912. — Sal. Reinach, Jean II. Paléologue et Hubert van Eyck. Revue archéol. 1910. — G. Hulin de Loo, Heures de Milan. Brüssel 1911. — G. J. Kern. Repert. f. Kunstw. XXXV 1912, S. 27 ff. — Hermann Fürbringer, Die künstlerischen Voraussetzungen des Genter Altars. Weida 1914. — F. Winkler, Verschollene Bilder der Brüder van Eyck, Jahrb. d. pr. Kss. XXXVII 1916. — Paul Post, Das zeitliche und künstlerische Verhältnis des Turin-Mailänder Gebetbuchs zum Genter Altar. Jahrb. d. pr. Kss. XL 1919. — P. Durrieu, Gaz. d. Beaux Arts 1920 I,

S. 477 ff. — Ders., Wen stellen die vier ersten Reiter auf den Flügeln der Gerechten Richter des Genter Altars dar? Jahrb. d. pr. Kss. XLII 1921. — Max J. Friedländer, Der Genter Altar. München 1921. — F. Winkler, Der Genter Altar. Leipzig 1921. — P. Post, Die Stifter des Lebensbrunnens der van Eyck. Jahrb. d. pr. Kss. XLIII 1923. — A. Schmarsow, Hubert und Jan van Eyck. Leipzig 1924. — Ferd. Laban, Das Gleichgewicht der Innenseiten der unteren Flügel des Genter Altars. Zeitschr. f. b. K. N. F. 10. — Alfred Hirsch, Repertorium f. Kunstw. XLII, S. 77 ff. — G. J. Kern, Die verschollene Kreuztragung des Hubert oder Jan van Eyck. Kunstwanderer IX 1927. — Vollständige Verzeichnisse der bis 1912 erschienenen Van-Eyck-Literatur bei Weale-Brockwell, bis 1915 in Friedländers Eyck-Artikel in Thieme-Beckers Allgemeinem Künstlerlexikon, Leipzig.

II. Die zeichnerisch-dramatische Richtung

ROGER VAN DER WEYDEN

Die Bewunderung, die uns für die heute noch in vielen Teilen gültige Leistung der beiden van Eyck erfüllt, darf unsern Blick nicht vor der Tatsache verschließen, daß die unmittelbare Wirkung ihrer Neuerung im engeren Bezirk ihres Schaffensgebiets vergleichsweise gering war. Benachbarte Länder, Frankreich mit seinen Marmion und Fouquet, Deutschland mit seinen Conrad Witz und Lochner, Italien mit seinem Antonello da Messina lassen fast mehr von dem die Augen öffnenden, die Hand lenkenden Einfluß der Schöpfer des Genter Altars verspüren als die Niederlande. Zu leicht wird vergessen, daß einzelne Werke, die ungefähr gleichzeitig mit der Anbetung des Lammes entstanden, die Typenbildung und Formensprache der niederländischen Kunst machtvoller bestimmten als das Wunder, das am 16. Mai 1432 in Gent enthüllt wurde.

Einen treuen und gewissenhaften Fortsetzer hat die Kunst des Jan van Eyck freilich in der Stadt seines Lebensabends gefunden. Der nach gehäufter Heiligkeit klingende Name Petrus Christi oder Petrus Christus ist für den Kunstfreund mit der Vorstellung einer Verbreiterung der Eyckischen Lehre verbunden, die stellenweise den Eindruck einer Verwässerung macht. Vielleicht tut man dem tüchtigen Meister damit ein wenig unrecht: Es kann sein, daß Peter einer letzten Wandlung seines Meisters folgte, aus dessen spätesten Werken der Wunsch nach breiterer Klarheit und lichterer Durchforstung der Einfälle zu sprechen scheint. Bleibt das Gesamtwerk des Petrus Christus so zusammen, wie es die Forschung in den letzten Jahrzehnten aufgestellt hat, so haben wir dem Maler neben manchem schwachen Nachklang doch auch einige in der Gesamthaltung stark ansprechende bleibend wertvolle Werke zu verdanken.

Pieter oder Petrus Christus, Sohn eines Vaters, der den gleichen ungewöhnlichen Namen trug, stammte ebenso wie die van Eyck aus dem holländisch-belgischen Grenzgebiet, wenn man unter seiner Heimatstadt Baerle die kleine heute holländische Stadt in der Nähe von Tilburg und nicht die Ortschaft gleichen Namens in der Nähe von Gent zu verstehen hat Am 6. Juli 1444 wurde er Meister in Brügge. Vermutlich war er unmittelbarer Schüler des Jan van Eyck, da er häufig Motive des Eyckischen Kreises wiederholt, also die Zeichnungen der Werkstatt zu seiner Verfügung gehabt zu haben scheint. Inschriftlich bezeichnete und datierte Werke sind von ihm aus den Jahren 1446 bis 1457 erhalten. Man weiß ferner, daß er 1454 für den Grafen d'Etampes drei Nachbildungen eines vermutlich wundertätigen Marienbildes fertigte, das aus Rom in die Kathedrale von Cambrai gekommen war. 1463 führt er für eine Brüderschaft die Prozessionsfahne mit der Wurzel Jesse aus, wobei er sich mit einem Pieter de Nachtegaele in Arbeit und Lohn teilen muß. Möglicherweise ist er der Meister Piero di Burges, der 1457 am Mailänder Hofe genannt wird: So kann er zum unmittelbaren Lehrer des sizilianischen Eycknachfolgers Antonello geworden sein. Bei seinem wahrscheinlich 1473 eingetretenen Ableben hinterließ er einen unehelichen Sohn, Sebastian, der drei Jahre später ebenfalls Meister wurde, und dessen Sohn, der wieder den Vornamen Peter führte, im fernen, aber für niederländische Malkunst damals recht zugänglichen Spanien, in Granada, arbeitete und 1530 starb.

Die Bilder Petrus Christus des Älteren zeichnen sich durch einen angenehm eingehenden warmen Farbton, in welchem Weinrot, Dunkelgrün und Lichtblau herrschen, und durch eine in

der Perspektive über Jan van Eyck hinausgehende klar-einfache Zeichnung aus. Bei näherer Betrachtung enttäuschen sie durch kalten Glanz, vergleichsweise lieblos behandelte Landschaften und durch spitznasige, dreieckig nach unten zulaufende Gesichter mit teils gedecktem, teils stechend leerem Blick. In seinen letzten Arbeiten vereinigt er landschaftliche Anregungen der Haarlemer Maler mit vereinzelten Erinnerungen an den inzwischen allmächtig gewordenen Roger van der Weyden.

An den Anfang der Künstlerlaufbahn des Brügger Meisters setzt man jetzt gern die kniende Figur eines Stifters, der in felsiger Landschaft vom hl. Antonius eingeführt wird. Das Bild, jetzt in der Kopenhagener Galerie befindlich, ist in seltsamer Weise mit einem Bilde der Rubens-Schule zusammengekittet worden. Das alte Stück verrät in Personen und Landschaft starke Anklänge an die Pilger und Eremitenflügel des Genter Altars. — Unmittelbar der Eyckischen Werkstatt verbunden zeigt sich der Maler in der liebenswürdigen aus dem Besitz des Marquis of Exeter in das Berliner Museum gekommenen Madonna mit der hl. Barbara und dem Kartäuser. Das kleine Bild steht nicht nur in Aufbau und Anlage der freilich als Werk des Jan van Eyck nicht unbestrittenen Rothschild-Madonna auffallend nahe, sondern führt auch in der Person des geistlichen Stifters dasselbe nur um einige Jahre gealterte Gesicht vor. Die Übereinstimmung in der Gewandbehandlung der beiden Kartäuser geht so weit, daß man die Berliner Kutte für eine Kopie der Pariser Kutte erklärt hat. Die perspektivische Zeichnung des weiten Hallenraums ist aber den meisten Architekturen des Jan van Eyck überlegen.

Wegen einiger Anleihen aus der Petersburger Kreuzigung Eyckischen Stiles wird das quadratische, den gleichen Gegenstand behandelnde warmfarbige Stück im Dessauer Schloß gleichfalls in die Anfangsjahre des Meisters gesetzt. An Übersichtlichkeit ist Peter zweifellos seinem Vorbild überlegen; auch muß die wirksame Gestalt der zum Kreuz hinauf die Hände ringenden Magdalena so lange auf seine Rechnung geschrieben werden, bis die Nachahmung hier nicht nachgewiesen ist. — Zwei Madonnenbilder, von denen das kleine Juwel der „Lieben Frau zum dürren Baum" in der Sammlung des Berliner Malers Ernst Oppler durch das eigenartige als Zeichen einer religiösen Bruderschaft gedeutete Motiv auffällt, werden ebenfalls in die Frühzeit des Malers gesetzt.

1446 schuf Petrus Christus wohl sein Meisterwerk im Bildnisfach. Er hatte die Gelegenheit, den Abgesandten des englischen Königs, der zu schwierigen, vor allem den bedrohten Rechten der englischen Kaufleute geltenden Verhandlungen in die burgundischen Lande entsandt war, im Bildnis festzuhalten. Das Stück, das sich noch im Besitz der Familie des Dargestellten, zu Gorhambury beim Earl of Verulam, befindet, gibt in breiter großzügiger Flächigkeit die wachsamen Augen, den beredten Mund und die griffsichere Hand dieses seiner Würde wohl bewußten Edward Grimston wieder, der seinen Stammbaum bis auf Wilhelm den Eroberer zurückzuführen liebte. Auch der Farbendreiklang, der durch das grüne, rotunterlegte Wams und das schwarze Barett mit der Sendelbinde geschaffen wird, kann in dem hellen niedrigen Raum nicht reiner sein. Am nächsten kommen diesem Meisterwerk das nach alter, aber unbeglaubigter Überlieferung eine Lady Talbot darstellende hell in hell modellierte, durch den seltsamen Blick der ungleichstehenden Augen und die leicht verstimmt vorgeschobenen Lippen eigentümlich reizvolle Frauenbildnis des Berliner Museums und das in der Kopfform und Kopfhaltung bei reicherer Durcharbeitung dem Grimston-Bilde nahverwandte Brustbild eines bärtigen Kartäusermönchs das aus der Sammlung des Marques de Dos Aguas in Valencia nach Amerika kam. Das meist einige Jahre später angesetzte Halbfiguren-

23. Petrus Christus, Bildnis eines jungen Mannes. London, National-Galerie

bild eines jungen Mannes, der von einem in beiden Händen gehaltenen Gebetbuch leise fragend aufschaut, in der Londoner Nationalgalerie (Abb. 23) zeigt schon die persönliche Wesensergründung etwas von der Typenbildung bedrängt, die die größeren Kompositionen seiner reifen Zeit beherrscht.

Ein Mittelding zwischen Gruppenporträt und Genredarstellung ist das Werk, das, da es lange in der Kölner Sammlung Oppenheim hing, den Namen des Künstlers wohl am meisten in Deutschland bekannt gemacht hat. Dieser 1449 datierte „Heilige Eligius in seiner Werkstatt" (Abb. 24) fesselt, als Ganzes betrachtet, durch die stummberedte Beziehung, die zwischen dem von seiner Wage aufschauenden heiligen Goldschmied und der von dem jungen, die Augen niederschlagenden Manne beschützend eingeführten vornehmen Jungfrau zu bestehen scheint. Vielleicht nicht ohne Überempfindlichkeit glaubt man ein erstes Wehen Giorgionischer Luft zu verspüren. Die Rätsel des Bildes, das der Überlieferung nach der Antwerpener Goldschmiedezunft gehört haben soll, sind noch durchaus nicht sämtlich gelöst; aufschlußreicher als das Bild im Rundspiegel, vor dem wir an Jan van Eycks Arnolfinitafel denken, und als das Mainzer Geld auf dem Ladentisch, könnte vielleicht Halskette und Hutzeichen des in der Haltung eines Bräutigams auftretenden Jünglings wirken. Man hat in dem tatsächlich mehr gedankenvoll als verliebt aussehenden Paar die hl. Godeberta und den König Lothar erblicken wollen. Gebärden und Haltung machen ein wenig den Eindruck einer gestellten Pantomime; was sie an Lebendigkeit vermissen lassen, wird zum mindesten für den oberflächlichen Beschauer durch die reiche und liebevoll gemalte Ausstattung der Goldschmiedwerkstatt mit Kristallen, Korallen, Metallen ersetzt. — Dem gleichen Jahre wie dieses in die Neuyorker Sammlung Ph. Lehmann abgewanderte Hauptwerk gehört die im Motiv eigenartige Madonnenhalbfigur beim Grafen Matuschka-Greiffenklau auf Schloß Vollrads an, die erst in diesem Jahrhundert von einer deckenden Übermalung befreit wurde, die man dem Bilde vermutlich aus Gründen der „Wohlanständigkeit" im Jahre 1559 hatte angedeihen lassen. Die schlanke Frau läßt nämlich mit teilnahmsvoll prüfendem Mutterblick den Knaben, den sie mit beidem Händen auf dem Schoße hält, sich am natürlichen Quell des Lebens sattrinken — und das Heilandskind besorgt dieses Geschäft mit einer so sachlichen Lebensfreude, daß es allerdings der sauber ausgezogenen dreifachen Strahlen bedarf, um die Besonderheit seines Wesens deutlich zu machen. Gehört die Erfindung dieses Bildes dem Meister Peter allein, so kann man ihn nicht ohne weiteres in die Schar der geistlosen Nachahmer einreihen. Die beiden in der Erzählung bedeutend reicheren Flügelbilder des Berliner Museums,

die das Datum 1452 und in sonst selten vorkommender Gegenüberstellung und Verteilung die Geburt Christi, die Verkündigung und das Jüngste Gericht zeigen, haben wohl in erster Linie zu der heute bei manchem Kunstkenner herrschenden Abneigung gegen den Brügger Meister beigetragen. Gewiß ist die Dreieckskomposition der Hauptfiguren, die gliedermännische Haltung des in seiner Glorie auf der Erde liegenden Kindes in der Geburtsszene wenig interessant. Auch die bürgerlich aufzählende Bedächtigkeit des Verkündigungsengels ist wenig geeignet, dem Seelenleben des Malers Freunde zu werben. Zum Unglück wirkt nun noch auf dem in der Grundanlage dem zum Eyckkreise gehörenden Petersburger Jüngsten Gericht nachgestalteten Gegenbilde der hl. Michael in seiner grünschimmernden Rüstung wie ein großer Laufkäfer, so daß die unleugbare von Petrus Christus vorgenommene Durchklärung der Komposition ihm selten als Verdienst angeschrieben wird!

24. Petrus Christus, Der hl. Eligius. New York. Slg. Ph. Lehmann

Während zwei große in braunem Ton gehaltene Flügelbilder mit Johannes dem Täufer und der hl. Katharina in Landschaft, im Gegensatz zu dem eben genannten Werk vom ursprünglichen Zustand erheblich entfernt, und ein mehr mißmutiger als qualüberströmter Christuskopf mit der Dornenkrone bei dem Pariser Kunsthändler Kleinberger meist in die zeitliche Nähe der Verkündigung und des Jüngsten Gerichts gesetzt werden, gibt das wichtige Bild der thronenden Madonna mit zwei Heiligen im Frankfurter Städelschen Institut durch die Jahreszahl der auf der zweiten Thronstufe angebrachten Inschrift ein Rätsel auf. Die Zahl wurde früher auf den ersten Blick als 1417 gelesen, während man sich neuerdings dahin zu einigen scheint, daß es sich bei der dritten Ziffer um eine etwas „ausgerutschte" 5 handelt. Unter dieser Voraussetzung sind alle Motive des feierlichen, aber gewiß nicht altertümlichen Werks aus drei Eyckischen Madonnen — Ince Hall, van der Paele und Dresdener Altärchen — leicht zu erklären. Die anscheinende Unhöflichkeit, mit der das frohe, spielerische Christkind den noch jugendlichen bärtigen Hieronymus stehen läßt, um mit seinen dünnen Gliedmaßen dem vor lichter Landschaft harrenden Franziskus Zeichen seines Wohlwollens zu geben, findet in dem großen Brügger Hauptwerk ihr Vorbild. Die abgemessene, bewußt schwere Ruhe des Werkes läßt schon an die italienischen Sante Conversazioni denken; hierbei braucht man sich nicht von der auf schwache Beweise gestützten Behauptuug beeinflussen zu lassen, daß der irgendwie porträtmäßig gesehene Kirchenvater den Papstneffen Francesco Condulmaro darstelle. — Dem ausgeglichenen Frankfurter Bilde scheint die im Firnis versunkene Madrider Madonna in einer Bogenhalle mit stehendem Kinde und Flußlandschaft sowie ein Stifterbruchstück im Hannoverschen Kestner-Museum zeitlich nicht fern zu sein.

Wichtigere Werke der Spätzeit sind die Geburt Christi in der Sammlung Goldman in Neuyork, wo in Weiterbildung der für die Berliner Altarflügel geschaffenen Typen die Konzentration, mit der die drei Hauptfiguren das im Vordergrund hilfsbedürftig daliegende Kind betreuen, und der ruhig harmonische Zug der Landschaft den Künstler im Stimmungsausdruck gereift zeigen, und die Beweinung Christi des Neuyorker Metropolitan-Museums. Streng ist hier ein bauender Bildgedanke durchgeführt: Die Leidtragenden gruppieren sich in einem tiefgezogenen Halbkreis, über dem in birnenförmigem Aufbau sich der Komplex der von

25. Petrus Christus, Beweinung Christi. Brüssel, Museum

Johannes gehaltenen Schmerzensmutter erhebt. Während hier die meisten Gestalten unaufhaltsam zur Erde streben, ist in dem kleinen und schlecht erhaltenen Bilde der Pariser Sammlung Adolphe Schloss der Heilandsleichnam als energischer Hauptakzent in die Diagonale gestellt. Der aufdringlich als Mittelpunktsredner demonstrierende Johannes wirkt hier recht unangenehm.

Als Gipfelwerk unter den bisher bekannten Leistungen des Malers verdient die große Breittafel des Brüsseler Museums (Abb. 25) gewertet zu werden. Hier ist der Kompositionsgedanke der Neuyorker Beweinung Christi mit höchster Steigerung und Verfeinerung umgedichtet. Kritische Einzelnachweise, etwa daß die pfeilerhaft versteinerte Maria der berühmteren Kreuzabnahme des Roger van der Weyden entnommen ist, und daß der Kristall am Schwertgriff des Joseph von Arimathia aus der Eligiuswerkstatt stammen mag, vermögen der bezwingend stillen Stimmungskraft nichts zu nehmen, mit der erdrückendes Leid durch die wortlose Gemeinschaft des Tragens und Helfens auf alle Teilnehmer, also auch auf die Zuschauer hinübergeladen wird. Die leicht hügelige, breit und in innerer Heiterkeit entfaltete Landschaft gibt schon etwas von dem, was die Haarlemer, die Bouts und Ouwater wollten. Zur genauen Datierung des Bildes hat man einen Erlaß des gealterten Philipps des Guten heranziehen wollen, der nach einer Krankheit den Rest seiner Haare verloren hatte und im Jahre 1460 den am Hofe verkehrenden Edelleuten vorschrieb, sich nur mit glattrasiertem Kopf sehen zu lassen: Diese Haartracht hat sich in der Tat eine Nebenfigur des Bildes zu eigen gemacht; immerhin scheint aber Joseph auf ganz natürlichem Wege kahl geworden zu sein, Johannes trägt seinen ursprünglichen Haarwulst stolz zur Schau und Nikodemus verbirgt sein — reiches oder spärliches — Haar unter der Kalotte! Doch sprechen auch starke Gründe innerer Wahrscheinlichkeit für die Datierung kurz nach 1460; jedenfalls hat der Meister von Baerle mit diesem Werk für uns sein letztes Wort gesagt.

Die leicht erklärliche Tatsache, daß uns von den altniederländischen Meistern meist die Todesjahre sicherer überliefert sind als die Geburtsdaten, ist geeignet, unsere Vorstellung von

dem Hergang der Entwicklung zu verwirren. Wenn Roger van der Weyden, der auf ein halbes Jahrhundert in der bildenden Kunst Mitteleuropas maßgebende Meister, am 16. Juni 1464 in Brüssel gestorben ist, also Jan van Eyck um nicht weniger als 23 Jahre überlebte, so ist damit noch keineswegs bewiesen, daß er wesentlich jünger war als Jan, und am allerwenigsten, daß er seine entscheidenden Hauptwerke erst nach Fertigstellung und in Kenntnis des Genter Altars geschaffen habe. Die Ergründung Rogers, des in seiner Kunstsprache so populären, für jede Dorfkirche predigenden Malers, bietet eigenartige Schwierigkeiten. Schon in den Malerbiographien des van Mander hat eine Verdoppelung seiner Persönlichkeit stattgefunden: Der Begründer der Haarlemer „freien Akademie" erzählt in recht unbestimmten Ausdrücken von einem Rogier von Brügge, den er als Schüler des Jan van Eyck anführt, und mit etwas greifbareren Ausdrücken von Rogier van der Weyden, dem Maler von Brüssel. Von diesem rühmt er die früher in der Löwener Liebfrauenkirche aufgestellte Kreuzabnahme, die auf Wunsch des Königs von Spanien in dieses ferne Südland geschickt wurde und beinahe auf dem Transport ein Raub der Wellen geworden wäre. Der Maler sei ein hochangesehener Mann gewesen, der für seine Porträts hochstehender Persönlichkeiten eine erbliche Kornrente bezogen habe, was ihn in den Stand setzte, in großem Stile Wohltätigkeit zu üben. Leider beeinträchtigt van Mander den Wert dieser präzisen Angaben durch die völlig verkehrte Mitteilung, daß Roger im Herbst 1529 einer Epidemie erlegen sei; eine Mitteilung, die nicht einmal auf den Enkel, Goswin van der Weyden, zutrifft.

Der Fall wird noch dadurch kompliziert, daß auch die neuere von der Betrachtung der Kunstwerke ausgehende Forschung nicht ohne Anlaß dazu getrieben wurde, Roger mit einem Doppelgänger zu beglücken. In der Tat drängt alles dazu, ein wahrscheinlich durch Jahrzehnte andauerndes Zusammenarbeiten Rogers mit einem vermutlich ihm auch freundschaftlich nahestehenden Kunstgenossen anzunehmen, der ursprünglich gewiß nicht der klarere, aber der formkräftigere und blutvollere Gestalter war. Auch der politische Kampf unseres Jahrhunderts ist geeignet, die Erkenntnis zu trüben, da man sich bemühte, Roger, der in den Urkunden seiner Jugendzeit Rogelet de la Pasture heißt und erst später, nach seiner Übersiedelung in das flämische Brüssel, „van der Weyden" genannt wird, als einen Vertreter des „Génie latin" gegen das Flamentum der Eyck-Schule in die Front zu stellen. Deutlich wurde bei unablässiger Konfrontation der Urkunden, der trotz aller ersichtlichen Irrtümer doch nicht wertlosen Nachrichten von Manders und des Löwener Ortshistorikers Molanus und einer bei aller Lückenhaftigkeit doch stattlichen Zahl erhaltener Kunstwerke ein Geschehen, das in den folgenden Seiten nach den von Hugo von Tschudi, später von Friedländer, Friedrich Winkler und Willy Burger geförderten Ergebnissen als eine glaubhafte Konstruktion, immerhin aber als Konstruktion, hingestellt wird.

In Tournai, einer Stadt, die durch den gewaltigen romanischen Dom und die eifrig betriebenen Bildhauerwerkstätten die Bedeutung eines kleinen Kunstzentrums besaß, wurde um das Jahr 1400 ein für präzise Formung und klare Formulierung im Zeichnerischen hochbegabter, religiös vielleicht stark und echt erregter Mensch geboren. Nach dem am Orte herrschenden französischen Sprachgebrauch nannte man ihn Rogelet de la Pasture. Zunächst erlernte er, dem Vorbild seines unter dem Namen Henry erwähnten Vaters folgend, die Steinbildhauerei; dann aber wandte er sich — vielleicht unter dem Eindruck der Gerüchte, die über das in Gent erstehende Meisterwerk eines Malers aus Maaseyck umgingen — der Kunst der Farbe und Fläche, der Malerei zu, im innersten Herzen stets ein wenig Bildhauer bleibend. Als gereifter Mann, der schon ein wenig in der Welt herumgekommen war und im aufstrebenden Brüssel ein Weib namens Elisabeth Goffaerts gefunden hatte, trat er im März 1426 in seiner Geburtsstadt in die Werkstatt des Kunstunternehmers Robert Campin ein. Campin, der vielleicht aus der vlämischen Campine, vielleicht auch aus Kampen in Holland stammte, war allen Anzeichen nach wahrscheinlich ein handwerksmäßig arbeitender geschäftstüchtiger

26. Meister von Flémalle, Madonna im Gärtchen.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

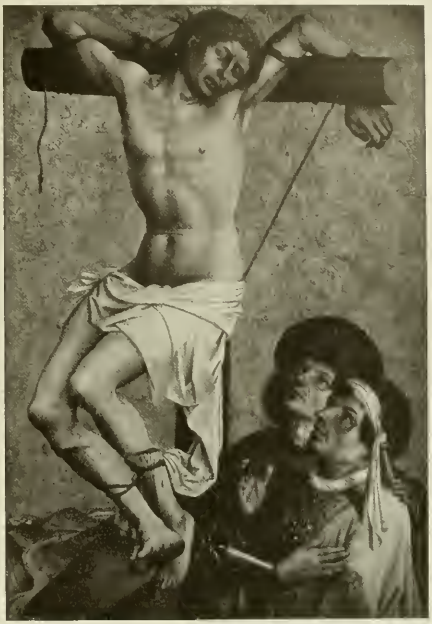
„Manager“, etwa ein Charakter, wie wir ihn aus Dürers Lebensgeschichte in der Gestalt des Michael Wohlgemut kennen.

In dieser lebhaften Werkstatt machte der bereits auf gute Anfangserfolge fußende Künstler die Bekanntschaft zweier Mitstrebender: Des bedeutenden, auf Grund der nicht einwandfrei beglaubigten Herkunftsnotiz einiger in Frankfurt bewahrter Hauptwerke so genannten „Meisters von Flémalle“ und des etwas schwunglosen, aber handwerklich tüchtigen Jacques Daret.

Der Flémaller, wie wir ihn kurz nennen wollen, ist seit Hugo von Tschudis Einführungstat zum Liebling aller für unausgegorene Problematik begeisterten Kunstfreunde geworden. Er stellt, vor allem in seinen vermutlichen Jugendwerken, groß und plastisch empfundene Gestalten — vor denen deutsche Romantik vom Bamberger Dom zu träumen beginnt — in Räume, die zwar für die Wucht der menschlichen Formen viel zu klein sind, die er aber mit einer bezwingenden Mischung von zarter Lichtbeobachtung und überscharf genauer Zeichnung wiedergibt. Es kommt auf diese Weise etwas zustande, was auf uns wie großer Stil wirkt: Man ist versucht, den Bildwerken des Claus Sluter den letzten Rest ermüdender Ausführlichkeit abzustreifen und vor dem leicht befriedigten Auge eine triumphierend inhaltschwere Spätgotik aufzubauen. Auch der Flémaller wiederholt sich in späteren Jahren und wird kleinlich; als dauernder Besitz bleibt ihm ein freilich schwer überbietbares Raffinement der Einzelform, eine weh ergreifende Süßigkeit der Farbe.

Der Gesamteindruck des reichen Lebenswerks des alternden Roger van der Weyden fällt für die hier gegebene Darstellung einer geistig leidenschaftlichen Jugendfreundschaft in die Wagschale. Die von einzelnen Forschern angenommene Personeneinheit zwischen Roger und dem Flémaller, wonach also die Werke dieses Meisters nichts anderes seien als eine unerkannt gebliebene Jugendphase Rogers, macht aus dem starken Brüsseler Stadtmaler einen argen Fehlschlag der Natur, einen Verunglückten, der als Zwanziger einen kräftigen Tenorbariton singt, um sich für den Rest seines Lebens in bedenklich dünner Soprannähe aufzuhalten.

An den Anfang des Werks des Flémallers — und mit der Umschreibung seiner Gestalt beginnt zweckmäßig die Prüfung des noch immer stattlichen Monumentenschatzes — setzt Friedländer das von Winkler nur als Schülerarbeit gewertete, noch fast trecentistisch wirkende Bild der Madonna im Rosenhag im Berliner Museum (Abb. 26). Deutlich sprechen für das Werk die zarte Jungmädchenhaftigkeit der Frau und die wilde, den Rahmen der Überlieferung ungebärdig sprengende Art des Kindes. Eines der rätselvollsten Werke des Kreises ist die figurenwimmelnde ausdrucküberladene Darstellung zweier Szenen aus der Vermählungsgeschichte Mariä im Prado. Die Art, wie hier die beiden Tempelbauten — der linke gewollt orientalisch, der rechte ein gegen den Bildrand abgebrochenes gotisches Portal — aneinandergeklebt sind, läßt fast an eine im Rahmen der Mysterienspiele ja nicht unmögliche Vorempfindung der heute so beliebten Drehbühne denken.



27. Meister von Flémalle, Der sterbende gute Schächer. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

Von dieser so bedrängenden Fülle der Gesichte — einem Parallelfall zu den überfüllten eyckartigen Petersburger Kreuzigungsflügeln — hat sich der Maler in dem nach Hulins Feststellung für die Mechelner Familie Inghelbrechts gefertigten, jetzt im Privatbesitz der gräflichen Familie de Merode in Westerloo befindlichen Verkündigungsaltar, nach welchem er besonders in französischer Literatur vielfach benannt wird, befreit. In einem mit allen Einzelheiten damaligen vornehm einfachen Komforts unter zartester Wiedergabe jeder Lichtbrechung geschilderten Raum sitzt zwischen Tisch und Bank Maria am Boden, in die Lektüre eines Gebetbuches vertieft. Ein zweites mit der knitternden Beweglichkeit des Pergaments naturgetreu wiedergegebenes Stundenbuch liegt neben dem Täschchen auf dem Tisch, dessen schräg in die Höhe gehende Perspektive an eine Schiffskabine bei hohem Seegang denken läßt. Der Engel kniet in seinen scharfen präzisen Plättfalten vor ihr; wenn er aufstünde, würde er an die Zimmerdecke stoßen. Auf den Flügeln schaut durch die halbgeöffnete Gartentür innerhalb des ummauerten Vorplatzes das Stifterehepaar herein. Die merkwürdigste Kleinwelt offenbart sich aber auf dem rechten Flügel. Dort sitzt im Kämmerlein, das weiten Ausblick auf den Marktplatz eröffnet, der breitbärtige, ganz in sich versunkene Nährvater Joseph, eifrig beschäftigt, eine — Mausefalle herzustellen.

Von der seltsamen, wie zu Eis gefrorenen Intimität des Mittelstücks gibt jetzt im Brüsseler Museum eine nicht unberührt gebliebene Werkstattwiederholung weiteren Kreisen eine Vorstellung.

Von einem Werk, das nach der Absicht des oder der Urheber das gesamte alte und

28. Meister von Flémalle, Madonna.
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

junge Wissen der Zeit in sich vereinigen sollte, erzählt das machtvolle Bruchstück eines Kreuzigungsaltars im Frankfurter Städelschen Institut. Die bittere Schmerzgebärde des nach genauestem Modellstudium und doch nicht mit der peinlichen Porenwahrheit des Genter Adams durchgezeichneten reuigen Schächers (Abb. 27) wird vor Goldgrund und oberhalb einer wegedurchschnittenen Hochgebirgslandschaft durch die beiden gläubig aufblickenden, in allen Zufälligkeiten der verwetterten Gesichter eindringlich wiedergegebenen Zuschauer kaum in Harmonie aufgelöst. Wie dieses Werk, das nach den Maßen des Fragments auf eine Spannweite von sechs Metern errechnet werden kann, also auch räumlich eine der bedeutendsten Leistungen der altniederländischen Malerei war, als Ganzes ausgesehen haben mag: das läßt uns eine mittelgroße Kopie der Royal Institution in Liverpool ahnen. Man glaubt hier eine großzügigere, malerischer angelegte, sicher aber weniger reife und elegante Vorstufe der so rasch populär gewordenen Kreuzabnahme des Roger van der Weyden vor sich zu haben. Der Aufbau geschah zum Teil im Gegensinne des Rogerschen Werks. Die Christusgestalt, mit mächtig durchmodelliertem Brustkorb und fast jugendlichen Gesichtszügen, wird nach rechts hinübergelagert. Der im Vordergrunde als Diagonale einschneidenden Leiter steht die links fast gradlinig zusammenbrechende Maria parallel. Magdalena, eine kunstvoll bewegte, gewandfaltenreiche Rückenfigur, legt bei der Abnahme von der Leiter kräftig mit Hand an. Der hoch auf der Leiter stehende kahlköpfige Knecht blickt mit bitterscharfer Ironie dem herabgelassenen Leichnam ins Auge. Alles andere ist ungeachtet seines Ranges aufgereihte Statisterei. Auf dem linken Flügel kniet unterhalb des mit rückgekrampften Händen und herausgetriebener Brust uns abgewandten bösen Schächers vor hohem, spitzig kahlem Felswerk der hochschädelige langnasige Stifter, von einer wieder als Rückenfigur gehaltenen stehenden Beterin begleitet. Der rechte Flügel entspricht in den in Frankfurt fehlenden Teilen ungefähr der Vorstellung, die das Originalbruchstück nahelegt. — Die Annahme, daß an diesem Werk der Flémaller und Roger van der Weyden gemeinsam gearbeitet haben könnten, empfängt eine, wenn auch unsichere Stütze durch den Umstand, daß auf einem Kupferstich

des „Meisters mit den Bandrollen“ die Kreuzabnahme Rogers um die beiden Schächer vermehrt ist und der böse Schächer sich als gegenseitige Wiedergabe der in der Liverpooler Kopie enthaltenen Gestalt herausstellt.

Ein zweites, an Großartigkeit der Anlage hinter dem Kreuzigungsaltar kaum zurückstehendes Werk war der in drei Teilen, die gleichfalls im Frankfurter Museum aufbewahrt werden, auf uns gekommene Bildkomplex, der nach der meist verbreiteten Annahme aus der Abtei Flémalle zwischen Namur und Lüttich, nach anderen aber aus Falins bei Sedan stammt und jedenfalls für den bisher geltenden Notnamen des Meisters maßgebend geworden ist. Der eine vollständig erhaltene Flügel zeigt als Innenstück Veronika mit dem Schweißtuch und auf der Außenseite in skulpturnachahmender Malerei die Dreifaltigkeit, der andere eine stehende Madonna (Abb. 28) und auf der Rückseite in geringerer Ausführung die Schmerzensmutter. Das auffallend bildnishafte, sehr persönliche, geradezu „erwachsene“ Christuskind, die halb innige, halb vornehme schläfrig verschlossene Madonna, die Würde einer orientalischen Märchenerzählerin, mit der Veronika das durchscheinende Seidentuch emporhebt, auf dem das dunkel-ernste Heilandsantlitz sich abgebildet hat, der bekümmert nachdenkliche Gottvater, der den keineswegs verstorbenen, nur erschlafft nach der Lanzenwunde greifenden Sohn leise stützend emporhält, endlich die sarazenischen Teppichmuster der Hintergründe geben ebenso viele Rätsel auf, wie sie plastisch-malerische Hochwerte darstellen. An beiden umfangreichen Altarwerken kann Roger, dessen Anwesenheit in Tournai ja um das Jahr 1430 bezeugt ist, mitgeschafft haben.

29. Meister von Flémalle, Madonna. London, National-Galerie

Etwas von der wuchtigen Größe der Frankfurter Altarfiguren findet man in der Madonna wieder, die aus den Sammlungen de Somzée in Brüssel und Salting in die Londoner Nationalgalerie (Abb. 29) gelangt ist. Die Frau, die hier dem halb tändelnd spielenden, halb von seiner Erlösermission träumenden, jedenfalls keineswegs durstigen Knaben die Brust reicht, erscheint als eine ältere energischere Schwester der Merodemadonna. Auch sie sitzt keineswegs perspektivisch einwandfrei auf der Bank, doch hat ihr Verhältnis zum Raum ein immerhin glaubhafteres Ansehen. Den schweren geflochtenen Nimbus hat sie ganz praktisch zwischen dem Geländer der Bank und der Wand eingeklemmt. Etwa ein Fünftel der Bildfläche rechts mit dem Schrank- und Kelchstilleben ist späte Ergänzung, wodurch aber die vollwichtige Aussage des äußerst eindringlichen Werkes kaum beeinträchtigt wird.

Gleichfalls für die Jahre kurz nach 1430 ist durch die Anklänge, die das geschichtlich auf etwa 1433 festgelegte Bild gleichen Stoffes von Jacques Daret erkennen läßt, die Anbetung

30. Meister von Flémalle, Geburt Christi und Anbetung der Hirten. Dijon, Museum

der Hirten in Dijon gesichert (Abb. 30). Wir finden hier eine schon etwas matronenhafte Maria, einen Joseph, der stark an den Mausefallenmeister des Merodealtars erinnert, ein mit Musik und Gebet heraneilendes Hirtentrio und die nicht oft dargestellte Nebenhandlung der beiden Hebammen, deren eine durch Verdorren der Hand dafür bestraft wird, daß sie nicht an die jungfräuliche Geburt glauben wollte. Den Hauptreiz bietet der Gegensatz zwischen den nach altertümlicher Art angebrachten Spruchbändern und der reich durchgeführten, von breiten Wegen durchzogenen Spätherbstlandschaft.

In diesen Höhejahren des Zusammenarbeitens mit Roger dürften auch die meisten Bildnisse des Flémallers entstanden sein, deren stärkste in ihrer plastisch herausschleifenden Meisterung der Form zu den Gipfeln der altniederländischen Malerei gehören. Hier seien nur das Londoner Bildnispaar — der Mann im Turban, bedeutend, ruhig und groß blickend, die Frau in bekümmert abwartender Beredtsamkeit, der Kopf der Versteigerung Chillingworth, durch den halb geöffneten Mund und unsteten Blick unheimlich spannend, nach den seltsam in das Kopftuch verschlungenen Zeichen wahrscheinlich ein Musiker, der — nach der Übereinstimmung mit dem Nikodemus der Kreuzabnahme — vermutlich mit Roger gemeinsam gemalte „Filippo Strozzi" des Berliner Museums und die mit bannendem Lächeln den Beschauer zwingende „Sibylle" des Pariser Kunsthändlers Wildenstein genannt.

Vielleicht hat der Meister das Ziel seines Wollens am reinsten — mit oder ohne Hilfe Rogers — in der Darstellung des den Gekreuzigten haltenden Gottvaters erreicht. Selbst das beste der erhaltenen Exemplare der großen Komposition, das des Löwener Museums (Abb. 31), kann nur auf den Rang einer guten Kopie Anspruch machen. Hier liegt in dem schweren, aber unbeirrten Blick Gottvaters unleugbar etwas von nordischem Heerkönigtum. Die Ergriffenheit der teils helfend herbeieilenden, teils die Marterinstrumente haltenden, teils vom Schmerz überwältigt ausruhenden Engel nimmt schon vieles von der Seelenkündung des Hugo van der Goes vorweg. — Gleiche Monumentalität bei geringerem Innenleben besitzt die in der Hälfte der Hände abgeschnittene, nicht unberührte Breittafel mit dem lehrenden Christus und der zuhörenden Maria in der Sammlung Johnson in Philadelphia.

Den nicht mehr jungen Flémaller zeigt nach heute siegreicher Annahme das Doppelbild

31. Meister von Flémalle, Gottvater und Christus. Löwen, Museum

im Prado, von dem Tschudi in seiner Abhandlung über den Meister ausging. Durch die Inschrift am unteren Rande des Stifterflügels wird der kniende, aus den sehr geistreich gemalten Augen uns beinahe schalkhaft anblickende geistliche Herr als eine geschichtlich durchaus greifbare deutsche Persönlichkeit nachgewiesen: es ist der ebenso gelehrte wie streitbare Kölner Magister Heinrich von Werl, einer der eifrigsten Parteigänger Papst Eugens IV. Der erleuchtete Rheinländerkopf des bedeutenden Mannes lebt in voller Glaubhaftigkeit vor uns auf, die komfortable Traulichkeit der Räume — auch das Gegenstück mit einer lesenden hl. Barbara ist durchaus als Interieur gedacht — ist so vollendet wiedergegeben, daß ein Architekt unverzüglich an die Einrichtung gehen könnte. Das Größenverhältnis zwischen Mensch und Raum ist viel natürlicher beobachtet als in den frühen Arbeiten — und doch ergreift uns das schmerzliche Gefühl abklingender Triebkraft. — Auffällig berührt die übermäßig vorsichtige Handbewegung des gewissermaßen auf den Zehen heranschleichenden Johannes des Täufers, der eine solche zarte Geste gegenüber dem Stifter doch wahrlich nicht nötig hätte, So hat denn auch die neuere Forschung sich dahin geeinigt, dieses Bewegungsmotiv als eine Entlehnung aus dem sogenannten Granadaaltar des Roger van der Weyden aufzufassen: Dort erscheint nämlich der auferstandene Christus in vorsichtigem Heranschreiten seiner sich zu ihm umwendenden Mutter, eine Situation, die selbstverständlich eine vollgültige Erklärung der fremdartigen Handhaltung darbietet.

In die Reihe der Spätwerke wird meistens das in seinem vorgeschrittenen Helldunkel schon auf die Kunst des 17. Jhhs. vordeutende kleine Bild der Madonna am Kamin in Petersburg eingeordnet. Eigenartig berührt hier der wehe, fast erzürnte Blick des sich unruhig herumwerfenden Kindes. Eine schwer erklärbare Bewegung macht die Mutter, indem sie den Handrücken wie dämpfend gegen die Feuerglut kehrt. Da Maria mehr denn reich gekleidet, das Kind aber nackt ist, wäre es wohl falsch, auf die Unannehmlichkeiten eines an einem Föhntage überheizten Zimmers zu denken! Als Gegenstück gehört zu dem Bilde eine an gleichem Orte bewahrte Dreifaltigkeit von genau übereinstimmenden Maßen.

Besonders edel und abgemessen in den Linien, aber ohne die ursprüngliche Frische der Jugendwerke reiht sich die thronende Madonna in Aix-en-Provence an. Die Himmelskönigin kommt in wolkenzerteilender Glorie auf breiter plastischer Bank herangefahren. Die Bewegung

ihrer freien Rechten ist abgemessen wie präzisierend, während der Knabe nachdenklich die linke Hand an den Mund führt. Auf der Erde sitzen Petrus, in vollem Papstornat, und Augustinus einander gegenüber. Der Apostelfürst hat sein ganzes Interesse dem mit erhobenen Händen in Profilstellung zu ihm aufblickenden geistlichen Stifter zugewandt, in welchem Hulin den Abt Pierre l'Escuyer der Abtei Eaucourt vermutet; Augustinus aber ist ganz in seine Lektüre vertieft. Weit und ebenmäßig ist hier die Landschaft aufgerollt, in der die von doppelter turmreicher Brücke belebte Flußpartie besonders auffällt.

Eine vielleicht holländische Kopie eines Originals des Flémallers, der diesmal allerdings der Art des Jacques Daret besonders weit entgegengekommen zu sein scheint, ist die auf sechs gut angeordnete Figuren beschränkte Berliner Anbetung der Könige, wo der ältere, besonders breitschädelige Besucher die Hand des ziemlich vollgeformten Kindes an die Lippen führt. Etwa 70 Jahre nach dem Entstehen des Vorbildes scheint sich der fruchtbare Jacob Cornelisz. von Amsterdam in dieses Werk verliebt zu haben, das er mehrfach frei nachbildete.

Ein Original höchster Verfeinerung aber, vor dem nur die Zuschreibung an den in manchen Werken so wuchtigen Flémaller nicht leicht wird, ist die ebenfalls Berlin gehörige Kreuzigung mit der Mutter, Johannes und den drei Frauen. Deutlich wird hier ersichtlich, wie die Kunst Rogers den Sieg davongetragen hat, obgleich Roger selbst etwa den Magdalenenkopf nie hätte malen können. Der Himmel mit den flatternden Engeln und die reich bestellte Berglandschaft über dem ursprünglichen Goldgrund sind eine fremde, wenngleich nur wenige Jahrzehnte spätere Zutat.

Die Gestalt des Gekreuzigten wiederholt sich auf einem aus der Sammlung Aynard in Lyon in das Brüsseler Museum gelangten Bilde, das in verschiedenen mit Stiftergestalten erweiterten Abänderungen in Brügge (Saint Sauveur) und in der Madrider Sammlung Traumann vorkommt und in diesen Abwandlungen vorübergehend von französisch-belgischer Seite mit Hubert van Eyck in Zusammenhang gebracht wurde.

Ziemlich groß ist die Zahl der nur mittelbar auf den Meister zurückgehenden, in freien Kopien erhaltenen Werke. Sehr nahe kommt ihm die früher als zu dem Madrider Doppelbild der Vermählung Mariä gehörig betrachtete, neuerdings aber als Kopie eingeordnete Verkündigung im Prado: Die in stattlichem Einblick gezeigte Kirchenvorhalle wirkt stärker als der langschädelige, anmutlos feierliche Engel und als die Madonna, die fast alle wesentlichen Züge aus dem Merodealtar wiederholt. Reizvoller ergreift die Gestalt einer hochschlanken, mit gekreuzten Händen das an ihrem Busen trinkende Kind haltenden Madonna, die mit zwei musizierenden Engeln vor einer rundbogigen romanischen Apsis steht; das beste Exemplar der in Kopien lange nachwirkenden Komposition wurde 1923 aus dem Nürnberger Germanischen Museum im Tausch an den Kunsthandel abgegeben. — Spärlich sind die Anzeichen, die eine in der Hamburger Sammlung Weber aufbewahrt gewesene Gregoriusmesse mit dem Flémaller in Verbindung bringen lassen: Hat dieser das Original gemalt, so ist auch er mit dem mehr als spröden Stoffe nicht fertig geworden.

Von einer bei dem vielseitigen Betrieb der Campinschen Werkstatt und der großen Bedeutung, die die Bildweberei in Tournai gewann, keineswegs unwahrscheinlichen Betätigung des Flémallers im Entwerfen von Wandteppichen legt das im Berliner Museum in einer farbengrellen und stumpfen Kopie vom Ende des 15. Jhhs. erhaltene Großbild „Die Rache der Tomyris" Zeugnis ab. Die dem Mittelalter an sich recht entlegene Geschichte aus Herodot war durch das allgemein verbreitete „Speculum humanae salvationis", wo die wilde Königin unverdienterweise in die Nähe der Jungfrau Maria und der Judith gerückt wird, in den Kreis der vorbildlichen Lebensanekdoten aufgenommen worden. Auch das Original dürfte mit seinem verwirrenden Bänder- und Trachtenreichtum in erster Linie auf bunte Vielfalt gestellt gewesen sein. Zum mindesten in der Kopie hat sich seelische Wucht kaum erhalten: Die Gestalten der triumphierenden Frau und die der Magd, die das den Kopf des unglücklichen Perserkönigs aufnehmende Gefäß hält, sind einander ungefähr gleichwertig; der Henker, der eine vorgreifende Ähnlichkeit mit Rembrandt besitzt, wird fast wichtiger als die Hauptpersonen. Auch die reichen romanischen Säulenkapitelle und der in der Ecke hockende Menschenaffe dienten wohl nur dem Zweck, das Auge in angenehmer Abwechslung zu beschäftigen.

Weniger rätselvoll, aber auch weniger anziehend berührt uns der zweite der Kunstgenossen, mit denen Roger im Betriebe Campins zusammentraf. Jacques Daret hat seine

32. Jacques Daret, Geburt Christi. New York

Wiedererweckung im wesentlichen den Forschungen Hulins zu verdanken und im Anschluß an diese sogar bereits einen Biographen gefunden. Der Genter Forscher ermittelte durch Aussagen seines Spezialgebiets, der Heraldik, daß eine Reihe von vier mittelgroßen quadratischen Bildtafeln, von denen sich zwei im Berliner Museum, die beiden anderen im Pariser Petit-Palais und in der Newyorker Morgan-Sammlung befinden, zu einem Altarwerk gehören, das in der Geschichte des in Arras abgeschlossenen französisch-burgundischen Friedens eine Rolle spielt. Der 1376 geborene Abt Jean du Clercq von St. Vaast bestellte diesen reichgeschnitzten und mit gemalten Flügeln versehenen Altar 1433 bei Daret und zeigte im folgenden Jahre voller Stolz das eben fertig gewordene Kunstwerk den Abgesandten. Auch sonst ist allerhand Wissenswertes über den bei Lebzeiten gewiß hochgeschätzten Meister bekannt geworden. Schon im Jahre 1418 wird er als Hausgenosse Campins genannt. Merkwürdigerweise machte er sich erst 1432 selbständig und wurde dann sehr rasch zum Zunftvorsteher gewählt. Wiederholt führte er in Arras künstlerische Aufträge aus, besonders auch für große gewebte Teppiche; in seiner Familie lernte man die Bildstickerei. Auch in der Miniaturmalerei hat er wenigstens Unterricht erteilt. Bei großen städtischen Empfängen aus Anlaß der Besuche fürstlicher Personen spielte er als Aufseher der Dekorationsarbeiten die Hauptrolle und wurde mitunter besser bezahlt als Meister, die das gegenwärtige Künstlergeschlecht als Lebendige empfindet. — Leider enttäuscht dieser Mann von vielen Graden, wenn wir sein dem Genter Altar ungefähr gleichzeitiges Werk betrachten. Seine Menschen sind schwer beweglich, stecken nicht ohne Grund in deckenden Gewändern, haben in ihren langen Nasen so etwas wie Stockschnupfen und sind alle an den großen Dingen, die sie verrichten, herzlich wenig beteiligt. Besser geht es schon mit dem Trachtenwesen: Dort kommen wirkungsvolle und nicht billige Farbendreiklänge wie das zarte Rosa eines Mantels vor dem Ziegelrot des Lagers Mariä und neben dem Weinrot Josephs auf der Berliner Anbetung der Könige zustande. Schmuckwerk und Nebendinge wie die Eiszapfen und das Holz auf der Geburt Christi werden mit Geduld und Kunst zur Schau gestellt. Die Landschaft ist mit sehr hohem Horizont gesehen, so daß für den Himmel nur

wenig Raum übrig bleibt; im übrigen hat der Maler ein gutes Auge für die reizlos graugrüne, von breiten Wegen durchzogene Gegend seiner Heimat. Ängstlich belebt er den Vordergrund mit verhältnismäßig groß gegebenen Blumen.

Auf der Berliner Heimsuchung, die uns zugleich das gewiß wohlgetroffene Porträt des Abtes und die — über die Schloßabbildungen der Brüder von Limburg kaum hinausgehende — Ansicht der Abtei vermittelt, ähneln die Geste der einander berührenden Frauen, die Gesichtsform Elisabeths, Handhaltung und Gestalt der Maria stark den gleichen Figuren auf Rogers Bild in Lützschena, ohne daß man auf der einen oder anderen Seite Nachahmung annehmen müßte. Die Geburt Christi (Newyork, Abb. 32) zeigt eine Reihe wohl nicht zufälliger Anklänge an das Dijoner Bild des Flémallers und dabei Vereinfachungen, die überwiegend auf Verarmung hinauskommen; die originellste Gestalt ist Joseph, der etwas jünger, aber beschränkter als in Dijon mit seiner Kerze zur Seite steht. Die Verkündigung an die Hirten ist hier in den Hintergrund der flußdurchzogenen Landschaft gerückt. Die Darbringung im Tempel (Paris) gruppiert die sieben Teilnehmer kranzartig um den Altar, der in einem mit gotisch-romanischen Mitteln Orientwirkungen anstrebenden Pavillon steht. Joseph macht hier einen besonders jüdischen Eindruck, während die Wohlfrisiertheit Marias und Simeons den strichelnden Miniaturmaler verrät.

Als Werk eines verwandten Künstlers wird die Josephslegende in der Kirche von Hooghstraeten genannt.

An den Anfang der erhaltenen Werke des Roger van der Weyden setzt man wohl mit Recht den bei mancher Unbehilflichkeit äußerst nervigen und ausdrucksreichen Marien-Altar. Er besteht aus drei gleichgroßen Tafeln, von denen zwei sich jetzt in der Capilla real des Doms von Granada befinden, während die dritte in das Newyorker Museum gelangt ist. Deutschen Kunstfreunden ist das Werk in einer vortrefflichen, fast gleichzeitigen, aber wohl von spanischer Hand gefertigten Wiederholung des Berliner Museums, dem nach seiner früheren Heimstätte, einem Kartäuserkloster bei Burgos, so genannten Miraflores-Altar, zugänglich. Nach einem spanischen Bericht des 18. Jhhs., der sich zum Teil auf Urkundenwortlaut stützt, wurde der Altar von dem 1431 verstorbenen Papst Martin V. dem König Johann II. von Kastilien geschenkt, der ihn seinerseits im Jahre 1445 an die Kartause weiterstiftete. Will man all diesen Angaben Glauben schenken, so müßte das Werk während der „Lehrzeit", die Roger bei Campin durchmachte, entstanden und vor der Vollendung des Genter Altars fertig geworden sein. Dies erscheint weniger unmöglich, wenn man berücksichtigt, daß Roger 1426 bereits ein verheirateter Mann war, und daß alles, was wir von der Campinschen Werkstatt wissen, auf eine geschäftskluge Ausnutzung bereits fertiger Kunstkräfte schließen läßt. Einstweilen unbewiesen ist die belgische Behauptung, daß das Kunstwerk um das Jahr 1425 von der Stadt Löwen, aus der möglicherweise der Vater Rogers stammte, dem Papst aus Anlaß der über die Stiftung der Löwener Universität geführten Verhandlungen dargebracht worden sei.

Dem heutigen Betrachter der drei Tafeln fällt vor allem die Überbetontheit des Rahmenwerks, die bildhauermäßige Grundanschauung auf. Jede der drei Hauptszenen ist in einen rund überhöhten Rahmenbogen eingespannt. In den Laibungen der Bögen findet man in plastiknachahmender Malerei unter gotischen Baldachinen Nebendarstellungen, die das Hauptbild ergänzen und erläutern. Noch innerhalb der hierdurch gegebenen Einengung wird der Raum und die Entfaltungsmöglichkeit der Landschaft dadurch beschränkt, daß die Handlung in Hallen von gotisch-romanischer Mischform verlegt ist. Am weitesten geht hierin die vermutlich zuerst entstandene linke Tafel (Abb. 33), wo die Anbetung des Christkindes ganz im Widerspruch zur Überlieferung vor einem hohen reichgemusterten Velarium vor sich

geht. Der Maler bedarf hier auch nur zweier Menschen: der Madonna, die mit aneinander gelegten Händen das auf ihrem Schoße liegende Kind anbetet und des fast eingeschlafenen greisenhaften Joseph, der auf einen Stock gestützt dabeisitzt. Auf der Mitteltafel wird uns wenigstens ein erquickender Ausblick auf die weite und helle leicht bergige Landschaft geboten, vor der beherrschend auf niederem Hügel das leere Kreuz steht. Mit ausgesprochener Diagonalwirkung ist der starre Christuskörper quergelagert, von den Händen Mariä umklammert. Die gradlinigen Nasen von Mutter und Sohn bilden einen Winkel von 45 Grad. Etwas fruchtlos helfend bemüht ist der junge Kleriker Johannes, während Joseph von Arimathia mit der einen Hand den Kopf Mariä, mit der anderen unter dem Tuch das Haupt des Heilands stützt. — Auf dem rechten Flügel wird die hier besonders vielgestaltige Landschaft uns nur als Ausblick durch die geöffnete Tür einer fliesenbelegten Halle vergönnt, wo Maria mit ihrem Gebetbuch zusammengesunken auf niedriger Bank sitzt und gequält ängstlich zu dem Auferstandenen aufblickt, der, unter dem Triumphmantel nackt, mit vorsichtig abgemessener und gewiß nach der Natur beobachteter Gebärde zu ihr herangeschlichen ist.

33. Roger van der Weyden, Anbetung des Christkindes. Granada

Der Gegensatz auch zu den stärker plastisch empfundenen Teilen des Genter Altars tritt deutlich zu Tage. Innerhalb der Erleichterung und Beschränkung, die der Künstler sich selber erteilt und auferlegt, erscheint die Aufgabe reibungslos gelöst. Schwierigkeiten der Überschneidung, des Licht- und Schattenbildens werden fast spielend, doch mit fühlbarer Sorgfalt bezwungen. Diese Kunst ist schlank, gefühlsfein, in erster Linie zeichnerisch betont. Nirgends ein dumpfes leidenschaftliches Suchen, nirgends die kindliche Freude an unverhoffter Entdeckung. Die Schattenlagen sind im blassen Fleisch mit unendlicher Geduld in leicht zeichnerischer Abtönung herausmodelliert, die Falten der schweren Gewänder noch unbehilflich, aber mit sicherem Wissen, ohne Manier und ohne Übertreibung wiedergegeben. Alles Landschaftliche ist, bei gebührender Beobachtung auch der Atmosphäre, doch vorwiegend linearen Erwägungen unterworfen, hell und kühl mit gelbgrünen Untertönen durchgeführt. Ein werdender Künstler, keineswegs ein Wunderkind, steht vor uns, der ein lange erlerntes Probestück auf der Geige vorspielt, so wie er es sich zurecht gemacht hat. Die elegante, bis in den letzten Winkel klare Aussage ist sein Ziel. Er liebt die Beobachtung, aber nur, wo sie dem seelischen Augenmerk dienlich ist. Es liegt in der Tat etwas von der Clarté eines wohlgebauten französischen Alexandriners über diesen Bildern — was selbstverständlich eine weitgehende Bemühung der Psychologie nicht ausschließt.

Gereifter und freier spielend zeigt sich die Kunst Rogers in dem Johannesaltar, der vielleicht ebenfalls aus Miraflores stammt und — diesmal in unzweifelhaftem Original — gleichfalls in Berlin bewahrt wird. Die von Winkler auf Grund der Trachtenaussage vorgenommene spätere Ansetzung des Werks hält wohl gegenüber dem stilistischen Gesamteindruck nicht stand. Auch hier finden wir die Umrahmung der Hauptszenen durch Steinbögen, die sich aber diesmal zu vollständigen gotischen Portalen ausgewachsen haben und — was als

Fortschrittszeichen wichtig ist — von den Haupthandelnden stärker überschnitten werden. Die linke der drei Tafeln zeigt im Vordergrund die Namengebung des Johannes durch den stumm gewordenen Zacharias, im Hintergrund in beachtenswerter Verkürzung das Wochenbett der Elisabeth, deren gehobene Kniee unter der Decke spürbar werden. Die Durchsicht durch den Korridor, durch den sie besuchende Frauen eintreten, ist auffallend sicher errechnet, ohne daß die warme dumpfe Traulichkeit etwa des Arnolfinizimmers erreicht würde. Auf der Mitteltafel sieht man die Taufe Christi. Der Heiland, ein plastisch gesehener, kräftig schlanker Akt, steht niedergeschlagenen Auges in einer auf Anmut berechneten, aber unsicher wirkenden, losen Haltung; während die Rechte zu segnen scheint, drückt die Linke das Schamtuch an den Körper. Wie ministrierend hält ein kniender Engel, ein Vetter des Verkündigungsengels vom Merodealtar, die Kleider des Herrn bereit. Das Schaustück der Tafel ist ein langer, zum Hintergrunde ansteigender Flußlauf mit Burgen und zum Teil nicht übel gelungener Wasserspiegelung der Uferfelsen — Besucher des heutigen Belgien werden an die Maasfahrt von Namur nach Dinant denken. Im Morgenrot sieht man in der Höhe ganz im Sinne der burgundischen Miniaturmalerei die rotglühende Büste des segnenden Gottvaters. — Auf dem rechten Flügel, der Enthauptung, ist das Dramatische des Geschehens zugleich überspitzt in den Vordergrund gezogen und seelisch vermieden. Die beiden Hauptbeteiligten wenden den Blick von dem doch gewollten Geschehen ab. Salome, ein feingekleidetes, etwas bleichsüchtiges Prinzeßchen in blauem Brokat über dunkelviolett, grünen Schlitzärmeln über zitron-weinroten Unterärmeln, schaut wie hilfesuchend den Betrachter an, während sie in ihrer Schüssel den Kopf des Täufers empfängt. Aber auch der Henker blickt krampfhaft durch den hohen Bogen in den Vorhof und verstößt gegen jede höfische Sitte, indem er seiner Herrin den bestellten Gegenstand abgewandten Hauptes übergibt. Offenbar ist die Arbeit des Hinrichtens heiß gewesen, da er seine Kleidung bis an die Grenze des Anstößigen erleichtert hat. In regelmäßigen Bächen strömt das Blut aus den Halsadern des Getöteten. Nur wenige Zuschauer stehen in verzweifeltem Gebet im Korridor oder schauen durch die niedrigen Fenster hinaus oder herein. Drei Stufen führen zum Bankettsaal, wo das Töchterchen kniend dem ganz nach der Mode der Zeit aufgeputzten fürstlichen Ehepaar das soeben empfangene Haupt überreicht. Auch in dieser Hintergrundsszene sowie im Ausblick auf den Schloßhof ist eine im ganzen richtige Abschätzung der Entfernungen und der notwendigen Verkleinerungen festzustellen, ohne daß die Stimmungswärme der Innenräume Jan van Eycks oder auch nur des Flémallers uns ergriffe.

Trifft die zeitliche Ansetzung dieser beiden Altäre das Richtige, so führte sich der beginnende Dreißiger als ein von lichtem geschmackvollen Kolorismus unterstützter Zeichner höchsten Ranges ein, der mit äußerster Feinfühligkeit, aber vielleicht ohne stärkste Herzensbeteiligung den heiligen Geschichten eine neue und lebendige Glaubhaftigkeit abzugewinnen wußte. Eine Überraschung war unter dieser Voraussetzung für Kameraden und Kunstgönner die heute im Mittelpunkt seines künstlerischen Gesamtbildes stehende Kreuzabnahme (Abb. 34). Das Werk, durch das Datum einer noch heute in der Löwener Peterskirche bewahrten verkleinerten Kopie als jedenfalls vor dem Jahre 1443 entstanden nachgewiesen und bereits 1563 von Cornelis Cort mit dem Namen des Meisters gestochen, schmückte ursprünglich den Altar der Löwener Schützengilde in einer vor der Stadt gelegenen Liebfrauenkirche. Nach dem Berichte des Molanus wurde es von der Königin Maria, der Tante Philipps II., für ihren Neffen, „angefordert"; schon im Jahre 1574 findet es sich im Gemäldeverzeichnis des spanischen Hofes. Damals gehörten zu dem Werke, das für unser Gefühl sich eigentlich durchaus selber genügt, noch Flügel: Evangelisten mit Spruchbändern und die Auferstehung. Von dem

34. Roger von der Weyden, Kreuzabnahme. Escorial

jetzt allgemein als gut erhaltenes Original anerkannten im Eskorial bewahrten Meisterwerk besitzt das Berliner Museum eine warmfarbige, 1488 datierte große Kopie.

Die Eigenart der noch heute unbedingt zwingenden, in ein auf der Mitte kurz überhöhtes querliegendes Rechteck gespannten Komposition liegt darin, daß vor Goldgrund, aber auf realistisch angedeutetem Boden von Golgatha zehn Personen in farbig stark durchfluteter Plastik so angeordnet sind, daß eigentlich niemand aus seiner Lage heraus kann und doch nirgends der Eindruck des Gedrückten, der Enge entsteht. Wie eine Ellipse hat die Tafel zwei Mittelpunkte. Als leicht abgebogene Rechts-Linksdiagonale ist der Körper Christi in zwanglos wirkender, aber aufs genaueste berechneter Wellenlinie aufgespannt. Die gleiche Note wiederholt sich farbig und räumlich in tieferer Tonlage in der Gestalt der ohnmächtig zusammengebrochenen Maria, deren blaß geschlossenes Gesicht fast senkrecht vor uns steht, während das Christusantlitz den anderen Schenkel eines rechten Winkels dazu bildet. Johannes und die beiden Frauen gruppieren sich hinter der Mutter in einer umgekehrten Pyramide der drei Köpfe, während der greise, stark an die Gesichter von Sluters Mosesbrunnen erinnernde Joseph von Arimathia in starker Senkrechte gegen das antikisch schöne, dem oberen Bildrand parallele Gesicht Christi steht. Die Gliedmaßen des Alten und des den Leichnam herablassenden jungen Simon von Kyrene kommen an gebührender Stelle vor und hinter Kreuz und

35. Roger van der Weyden, Bildnis einer jungen Frau, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Leiter zum Vorschein. Als Hauptpfeiler der rechten Hälfte steht der in reichstem Brokat gekleidete Nikodemus. Sein breites und volles, zweifellos porträtmäßiges Gesicht drückt in gedrängtem Reichtum aus, was ein Maler über gehaltenen Kummer sagen kann. Hinter ihm, nach der Gegenrichtung strebend, ein vornehm teilnehmender Alterskopf der schon fast wie ein Vorbote Grecoscher Vergeistigung wirkt. Halb gotische Ranke, halb schmerzvolle Teilnehmerin erfüllt Magdalena mit ihren gerungenen Händen die schwere Aufgabe, der vollbelasteten Viergruppe der Gegenseite die Wage zu halten.

Die Einzigkeit des glanzvollen Werkes, das, früh kopiert, auf Martin Schongauer, den Kölner Bartholomäusmeister und tief in das 16. Jhh. hinein befehlende Wirkung geübt hat, wird am kürzesten vielleicht mit der Feststellung ausgesprochen, daß jedes Fingerglied hier genau weiß, was es zu sagen hat, und daß es einer Ratsversammlung von Künstlern schwer fallen würde, anzugeben, was hier anders und besser gemacht werden könnte.

Trotzdem hat Roger selber den Stoff mehrfach wieder aufgegriffen; die Ausführungen sind, wenn sie überhaupt von Rogers Hand vollendet wurden, verlorengegangen und haben wohl schwerlich den siegenden Glanz der Eskorialtafel wieder erreicht. Zu nennen ist in erster Linie eine wohl nur kurze Zeit später entstandene, unter Hinzufügung zweier Engelsfiguren in die Breite gezogene Abwandlung, die in einem vor allem landschaftlich stilfremden Gemälde des Neapeler Museums und einer dem Meister näheren Pariser Zeichnung erhalten ist. Von einer zweiten, mehr in die Senkrechte angeordneten Variante berichtet eine Zeichnung in Nürnberg und ein Gemälde im Vorrat der Münchener Pinakothek. Inhaltlich und menschlich wertvoller als das, was von diesen Kompositionen übriggeblieben ist, berühren uns zwei auf wenige Halbfiguren beschränkte Kreuzabnahmen, die den deutlichen Einfluß des am besten in der Löwener Replik erhaltenen Dreifaltigkeitsbildes des Flémallers zu verraten scheinen: Schärfer und härter in den Linien die Fassung, deren bekanntestes Exemplar sich in der Sammlung Dr. Jurié in Wien befindet, feiner im Blick des Helfers und den sich überkreuzenden Marienfiguren die besonders im Museum von Sigmaringen bewahrte Variante.

Die hohe Vergeistigung der Frauenfiguren des Eskorialbildes ist unter allen von Roger bewahrt gebliebenen Frauenbildnissen am deutlichsten in das aus russischem Besitz in das Berliner Museum übergegangene Porträt (Abb. 35) eingedrungen. Mit einem Nichts von Farbe — das helle Violettrot des Mieders zählt kaum mit — ist durch feinsten Naturgehorsam einer doch den Dingen befehlerisch gegenüberstehenden Hand ein Wunderwerk ausgeglichener Gegensätze entstanden, das die schwere Formenfülle des Flémallers in heitere Linienkunst auflöst und noch nichts von der gewalttätigen Strenge der späteren Bildnisse Rogers aufweist. Der

Blick ist abwartend, wissend und doch mild, die Hände nicht entfleischt wie so oft bei Roger, das Kopftuch, mit tadellos richtig sitzender Nadel aufgesteckt, gibt dem berühmten Kopfputz Margaretas van Eyck nichts nach.

In zwei Exemplaren, die nach Erhaltungszustand und Eigenhändigkeit mehrfach, aber kaum durchschlagend angefeindet wurden, das eine in Lützschena (Abb. 36), das andere mit einem übermalten Stiftergegenstück in der Turiner Pinakothek, ist die gedankenvoll abgewogene Komposition der Heimsuchung auf uns gekommen. Der Künstler, der in dem Eskorialbilde für Gottes freie Natur keinen Raum fand, hat hier augenscheinlich das Gefühl gehabt, der auch hier aufs äußerste durchgedachten Figurenkomposition durch eine reiche und heiter entwickelte Landschaft ein Gegengewicht bieten zu müssen. Besonders auf dem weiträumigeren Lützschenaer Bilde hat er durch Schaffung eines über den Bildrand hinausreichenden Hohlwegs, eines Schwanenweihers, den eine Landbrücke teilt, eines Kirchengebäudes mit mächtigem viereckigen Turm der Schaulust des Bestellers alles Erwünschte geboten; die gedrängtere Turiner Wiederholung, im Gegensinne aufgefaßt, zeigt etwas stärker bewölkten Himmel und um ein weniges geringeren Beiwerkreichtum. Auf beiden, im Gefühl des Meisters wohl einander ergänzenden Bildern hat er das auf den Unvorbereiteten seltsam wirkende Tun der beiden Frauen, die einander zur Feststellung der wundersamen Schwangerschaft betasten, mit flämischer Deutlichkeit, aber zugleich mit humanistischem Anstande zum Ausdruck gebracht. Gewiß nach Bewegungsstudien, die vielleicht im Familienkreise angestellt wurden und dem Künstler zeigten, welche malerisch-plastischen Möglichkeiten sich aus der Situation ergaben. Elisabeths Gesichtstypus mit den schlaffen Wangen und hängenden Lippen stimmt weitgehend mit einer allerdings durch die vorgehaltene Hand halb verdeckten Gestalt des Eskorialbildes überein.

36. Roger van der Weyden, Heimsuchung. Lützschena

Ein Zug zum Anmutigen, der als Gegenregung nach der starken Dramatik der Kreuzabnahme nicht verwunderlich wäre, macht sich in einer Reihe meist kleinerer Bilder geltend, die sich um eine größere Verkündigung in Paris gruppieren und die, wenn von Roger, am besten in seinen und des Jahrhunderts dreißiger Jahren eingeordnet werden. Wenn der Maler hier von der Formensprache des Flémallers ausgegangen ist,

37. Roger van der Weyden, Die „Vendramin-Madonna". Wien, Staatsgalerie

so war es augenscheinlich sein Bestreben, die Schwere der Merodeschen Verkündigung möglichst zu lindern. Die schwere Kaminwand wird zur Seite geschoben, durch Rückverlegung der Bettstatt Raum geschaffen für Maria, die in jetzt durchaus natürlicher Haltung vor dem niedrigen Betpult am Boden kniet. Fast tändelnd erhebt der Engel, sich graziös niederlassend, beide Hände. Der Einwand, daß die Gefahr des Süßlichen nicht gänzlich vermieden sei, gilt in noch höherem Grade gegenüber zwei vermutlich zueinander gehörigen Bildchen, einer unter gotischem mit den Statuen Adams und Evas geschmückten Bogen stehenden Madonna (Abb. 37) und einer Katharina in Landschaft, die in der Wiener Staatsgalerie bewahrt werden; die Madonna scheint durch eine Notiz des Morellischen Anonymus bezeugt. In den Kreis gehören ferner eine unter gotischem Bogen sitzende rundgesichtige Madonna in der Sammlung Northbrook in London sowie die kleine Antwerpener Verkündigung, die durch die großen gedeckten Augen des Engels auffällt und Maria ans Fenster rückt. — Will man diese leicht an das Goldschmiedgewerbe anklingenden Zierlichkeiten im Werk des Meisters belassen, so tut man am besten, einen vorübergehenden Einfluß der intimeren Kleindarstellungen des Jan van Eyck auf Roger anzunehmen.

Ein deutliches Zeichen solcher Beziehungen ist das in mehreren guten Repliken erhaltene, auf die Kunst der folgenden Generationen so einflußreich gewordene Bild des die Madonna malenden Lukas. Das deutschen Kunstfreunden zugänglichste Exemplar in der Münchner Pinakothek (Abb. 38), wahrscheinlich in Brüssel von den Boisserees erworben, gilt als stark durch Übermalungen entstellt und entbehrt des Naturglanzes. Andere, auch keineswegs fehlerlose Wiederholungen befinden sich in der Eremitage, im Bostoner Museum und beim Grafen Wilczeck in Wien. Wie beim ersten Anblick ersichtlich, ist der Kompositionsgedanke von Jan van Eycks Rolin-Madonna entlehnt: Die weite Prunkhalle mit den beiden Pfeilern, dem Vorgärtchen und dem hinausblickenden Paar, sowie die weitaufgerollte Flußlandschaft bieten mehr als zufällige Übereinstimmungen. Beachtenswert bleibt hierbei, daß Roger wenige Jahre später mit dem gealterten Kanzler Rolin in eine wichtige Auftragsverbindung treten sollte.

In den Jahren, für die wir die Entstehung des Lukasbildes annehmen können, war Roger dem Einfluß der Formenwelt des Flémallers entrückt. Am 1. August 1432 war er in Tournai Freimeister geworden, womit sein Arbeitsverhältnis zur Campinschen Werkstatt sein Ende erreichte. Vor 1435 wohnte er schon in Brüssel, wohin die Familie seiner Frau ihn gezogen haben dürfte. Er wurde jetzt, dem flämischen Sprachgebrauch entsprechend, Roger van der Weyden genannt, hatte aber das wirtschaftliche Band mit der Vaterstadt nicht zerrissen: Aus Darlehen oder Liegenschaften zahlte die Stadt Tournai ihm eine Rente. In Brüssel wurde er vor 1436 zum Stadtmaler ernannt mit dem ausdrücklichen Hinzufügen, daß das Amt nach seinem Tode nicht wieder besetzt werden solle — ein seltsamer, aber wahrscheinlich nur ehrenvoller Beschluß, bei dem wir Heutige an die „persönlichen Ordinariate" der Universitäten denken mögen.

38. Roger van der Weyden, Der Evangelist Lukas die Madonna zeichnend. München, Alte Pinakothek. (Phot. Hanfstaengl)

Alle Spuren des Flémallerstils sind indessen in der kompositionell Eyckischen Lukasmadonna nicht verwischt. Der schwere Matronenkopf und die reiche Faltenknitterung der Madonna verraten, wo die Formensprache Rogers ihren Ausgang nahm. Maria ist hier eine reife lebenssichere Frau, die spät geheiratet hat. Das Kind starrt zur Decke und bekümmert sich wenig um die Mutter, die ihm die Brust reicht. Weder Mutter noch Kind tun etwas, um dem heiligen Maler, der auf seinem Blatte die ersten Zeichnungsnotizen aufnimmt, die Arbeit zu erleichtern. Die bereits von Karl Voll ausgesprochene naheliegende Annahme, daß wir in dem Lukas ein Selbstporträt Rogers vor uns hätten, wird durch den Cockschen Stich in der Bildnissammlung des Lampsonius kaum gestützt; auch die recht modernen selbstzufriedenen Züge, die neuerdings Hans Kauffmann auf Grund eines den Beschauer anblickenden Kopfes in den Berner Nachbildungen der untergegangenen Brüsseler Rathausbilder Rogers für die des Malers erklärt, haben etwas Schärferes, Herrischeres als es dem milden Fünfziger des Lukasbildes eigen war. Die weit hinausgezogene, an die Taufszene des Johannesaltars gemahnende Flußlandschaft entbehrt des unruhig glitzernden Reichtums, den das Eycksche Vorbild aufweist.

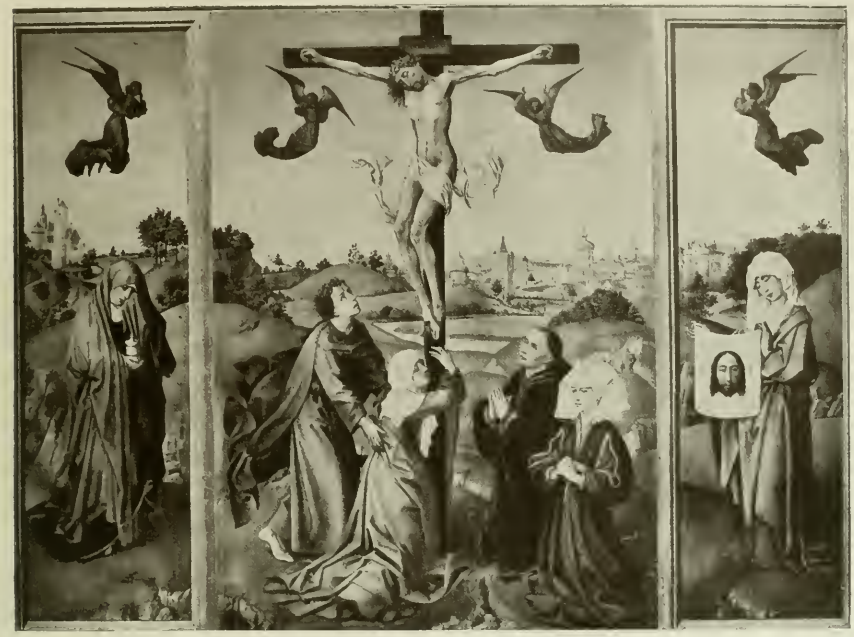
Gegenüber dem Lukasbilde hat die lesende Magdalena der Londoner Nationalgalerie (Abb. 39) den Vorzug, vollgültiges Original, den Nachteil, nur ein Bruchstück zu sein; an dem besonders linienstrengen Stück

39. Roger van der Weyden, Hl. Magdalena. London, National-Galerie

entscheidet die zierliche Haltung der das Blatt umwendenden Finger und der vorgeschobene, den Text gewissermaßen schmeckende Mund in ihrer scharf bestimmten Charakterdeutung für Roger.

Etwa gleichzeitig mit dem späten Berliner Kreuzigungsbild des Flémallers entstand wohl die in der festen Durchzeichnung, den mageren Formen und den entschieden zum Seelenanteil herangezogenen Gesichtern ein erneutes energisches Sichaufraffen bezeichnende Wiener Kreuzigung (Abb. 40). Nur das Stifterpaar, das hier in unmittelbarer Nähe des Heilsvorgangs beten darf, ist von der allgemeinen Bewegtheit ausgenommen, die den Mantel des erregt blickenden Johannes fliegen läßt und das Leichentuch Christi fast in Form eines W hochwirbelt. Der Akt des Heilands ist bei reicher Beobachtung viel barbarischer, viel „holzgeschnitzter" als auf der Kreuzabnahme. Auch der tiefaufgelockerte Boden, die übereinander geschobenen Hügel verraten die unruhige Geschäftigkeit des Künstlers. Die Szene, auf den Flügeln von Magdalena und Veronika eingerahmt, wirkt trotz nicht fehlerloser Erhaltung durch die starke und verfeinerte Leidenschaftlichkeit der beiden Hauptzeugen ergreifend.

Ein vierteiliges, durch gute und frühe Nachrichten bezeugtes Hauptwerk Rogers, die Beispiele irdischer Gerechtigkeit, die der Künstler für das Brüsseler Rathaus malte, und die nach dem für das Jahr 1441 vermerkten Wunsche einiger fremder Edelleute, „die Gemälde der Stadt" zu sehen, damals eine neue Errungenschaft bildeten, ist aller Wahrscheinlichkeit nach 1695 bei der Beschießung Brüssels zugrunde gegangen. Nachklänge, die mit einer spanischen Beschreibung der Gemälde vom Jahre 1552 übereinstimmen, sind aus den oft gerühmten Wandteppichen im Berner Historischen Museum zu entnehmen, die dem Dom von Lausanne entstammen und wahrscheinlich für Georg von Saluces, der 1439—61 Bischof von Lausanne war, ausgeführt wurden. Gerechtigkeitsbilder dieser Art waren das ganze späte Mittelalter hindurch beliebt; die Beispiele wechselten und griffen bald auf altgriechische Anekdoten, bald auf Sagen aus der deutschen Kaisergeschichte zurück. Roger war die Aufgabe zugefallen, den römischen Kaiser Trajan und den fränkischen Grafen Herkinbald, einen Ahnen der Bourbonen, zu verherrlichen: Jener hatte — so wollte es die Legende — auf einem Kriegszug haltgemacht, um auf Bitten einer Witwe gegen einen gewalttätigen Hauptmann, den Mörder ihres Sohnes, Recht zu sprechen. Nach Jahrhunderten gedachte der Papst Gregor der Gerechtigkeit dieses Heiden, und siehe da, als man den Schädel des Kaisers ausgrub, fand man, daß die Zunge des gerechten Richters unversehrt erhalten war. Noch etwas grausiger und unwahrscheinlicher ist die Herkinbaldlegende: Der todkranke Graf ließ seinen Neffen, der eine Jungfrau vergewaltigt hatte, an sein Bett kommen und durchschnitt ihm mit einem bereitliegenden Messer die Kehle; — als ihm daraufhin der Priester in der Sterbestunde die Absolution verweigerte, konnte ihm Herkinbald die Hostie zeigen, die auf wunderbare Weise in seinen Mund



40. Roger van der Weyden, Kreuzigungsaltar. Wien

gelangt war. — Wie der Brüsseler Stadtmaler sich mit solchen krausen Vorgängen abzufinden wußte, wird aus der Aussage der Berner Teppiche nur zum Teil deutlich, da die Technik der Bildweberei Verhärtung aller Umrißlinien, den Wegfall einer abgestimmten Landschaftsferne und der Feinheiten der Licht- und Schattengebung bedingt. Auch wenn man solchen unvermeidlichen Abzügen Rechnung trägt, wird man dem Meister mit dem Urteil, daß die schlagende Treffsicherheit der Kreuzabnahme noch nicht wieder erreicht ist, kaum unrecht tun. Als stark bleibt die Geste der den bärtigen Kaiser aufhaltenden knienden Frau, die Schicksalsergebenheit des verurteilten schuldigen Ritters, die feierliche Kirchengruppe mit der Vorzeigung des Trajanschädels aus dem Gewirr der Farben und Linien haften. Ein Meisterstück seelendeutender Anatomie war vielleicht auch der abgezehrte, alle Rippen sehenlassende Leib des im Bette mordenden Herkinbald.

Die schmalhüftige Vergeistigung des Wiener Kreuzigungsaltars wird im Bildnisfach durch das an den ineinander gelegten Händen abschneidende Porträt einer älteren, anscheinend gespannt zuhörenden Dame vertreten, die in der Sammlung Maurice de Rothschild den Namen der „Persischen Sibylle" führt. Gerade in diesem Werke kommt in der Gesprächigkeit des Mundes und der Augen der französische Einschlag in der Kunst Rogers zum Ausdruck: Solche distinguiert häßliche Frauen findet man heute noch in der Pariser Gesellschaft.

Das umfangreichste, wenn auch wohl nicht bedeutendste Werk des Meisters wurde ihm denn auch durch einen französischen Besteller in Auftrag gegeben. Es ist der Flügelaltar

des Jüngsten Gerichts, den Roger kaum später als 1447, jedenfalls vor dem 30. Dezember 1452 für das von Nicolas Rolin gegründete Hospital in Beaune bei Dijon geschaffen hat. Das Werk, das schon 1845 dem Herzog von Arenberg in hohem Maße restaurationsbedürftig erschien und später nach erhaltenen Photographien stark abzublättern begann, wurde in den Jahren 1877 und 1878 im Louvre einer gründlichen Wiederherstellungsarbeit unterzogen, legt also in seinem heutigen Zustande für die Auffassung Zeugnis ab, die man vor 50 Jahren in Paris von der Kunst des 15. Jhhs. hatte. Die hohe durchgehende Mitteltafel des zweigeschossigen doppelflügeligen Altars zeigt in streng durchgeführter Senkrechte den thronenden Christus auf dem Regenbogen und darunter die hohe, etwas gleichgültig freundlich blickende Gestalt des hl. Michael, der in Ruhe das Ergebnis seiner Seelenwägung vorweist. Die oberen Innenflügel enthalten Engel mit den Marterinstrumenten. Zu beiden Seiten schließen sich Maria und Johannes mit je sechs Aposteln an, den Aposteln folgen männliche und weibliche Auserwählte, darunter Papst, Bischof, Herzog, Greis und eine Herzogin. Auf den äußersten Schmalflügeln sieht man die Himmelspforte und den mehr als rauchiges Feuerwerk gehaltenen Höllenrachen. Auf der Erde in nicht sehr dichten Gruppen männliche und weibliche Auferstehende, deren Gebärden erst in der Nähe der Höllenregion dramatischeren Ausdruck annehmen und dann beachtenswertes zeichnerisches Wissen verraten. Bei geschlossenen Flügeln erblickt man in den oberen Feldern die Verkündigung, unten die Heiligen Sebastian und Antonius in nachgeahmter Plastik. Als Stifter knien in großräumiger Ganzfigur Nicolas Rolin, der den Eindruck eines vertrockneten, aber energievollen Greises macht, und seine zweite Gattin Guigone de Salins.

Wie auf dem Genter Altar, mit dem Roger hier wohl in Wettbewerb treten wollte, sind die Himmelsgestalten viel größer als die Irdischen: Die Auferstehenden stoßen oft genug an die Wolkenlager, auf denen Christus und seine Heiligen sitzen. Die seelenkündende Kraft, die wir von einem Großwerke Rogers erwarten, tritt uns eigentlich nur in einigen der Verdammten und in den beiden Stiftergestalten entgegen. Wegen der ruhigen, ganz auf die schöne Linie gestellten Erscheinung Michaels und wegen mancher Berührungspunkte, die sich zu dem Danziger Jüngsten Gericht Hans Memlings finden, wurde von französischer Seite eine Mitwirkung dieses späten Rogerschülers in Vorschlag gebracht; solche Arbeit würde aber mehr als 15 Jahre vor der Zeit liegen, der Memlings früheste erhaltene Werke angehören. Ähnlich wie beim Genter Altar hat man versucht, die Gestalten der Auserwählten als Porträts festzustellen. Sicher erscheint nur, daß mit dem gekrönten Herzog Philipp der Gute gemeint ist; in dem Bischof will man Jean Rolin, den Sohn des Kanzlers, sehen, womit, da Jean 1448 Kardinal wurde, die Entstehung des Werkes auf diese Zeit zurückgeschoben würde. Unter den Frauen soll Isabella von Portugal und nochmals Guigone de Salins vorkommen. Die Antoniusstatue der Außenflügel beweist, daß der Altar vor der auf Befehl des Papstes Nikolaus V. vorgenommenen Umwidmung des Hospitals (an Johannes den Täufer) entstanden ist.

Die plastisch-architektonische Richtung überwiegt in diesen Jahren. Gewiß wäre diese Feststellung anfechtbar, wenn sie sich nur auf die gänzlich zeichnerisch angelegten großgesehenen Außenflügel mit Christus am Kreuz und der zusammenbrechenden, von Johannes gehaltenen Maria stützen wollte, die die Sammlung Johnson in Philadelphia besitzt. Bestätigt wird sie aber angesichts der lichtdurchfluteten Kirchenräume, in die der Maler auf dem mit der Sammlung Ertborn in das Antwerpener Museum gekommenen dreiteiligen Sakramentsaltar das Geschehen der Kreuzigung verlegt hat. Dieses Werk, dessen Mittelstück (Abb. 41) besser erhalten ist als die von der Taufe und der letzten Ölung beherrschten Flügel, wurde, wie aus dem Wappen ersichtlich, für Jean Chevrot ausgeführt, der 1437 bis 1460 Bischof von Tournai war; man will in dem auf dem linken Flügel die Firmung vornehmenden Bischof seine Züge erkennen. Kühn wie die hochstrebenden Bogen der Kirche, deren helle Zeichnungsklarheit allerdings den dämmerigen Kirchenräumen der Eyckgruppe wesensfremd ist, bezwingt

uns der Gedanke, den Martertod des am himmelhohen Kreuz hängenden Heilands und die Erhebung der Hostie in den gleichen Raum zu verlegen!

Die große der Baukunst zugewiesene Rolle, der Prunk feierlichen kirchlichen Geschehens verbindet mit dem Sakramentsaltar zwei ursprünglich zusammengehörige Tafeln, die von Friedländer mit Entschiedenheit für Roger in Anspruch genommen und in die Zeit um 1450 gesetzt werden, während Winkler und andere, zum Teil vielleicht durch einige in die Formensprache des Dirk Bouts hinübergehende Köpfe veranlaßt, einen besonderen Meister dieser und verwandter Bilder abspalten wollen. Das aus der Sammlung des Lord Taunton in die Newyorker Friedsam-Sammlung gewanderte Bild, das den Traum des Papstes Sergius und die Bischofsweihe des hl. Hubertus darstellt, fällt durch eine ähnliche Doppelbühne auf wie die Marienvermählung des Flémallers im Prado. Den weitaus größeren Teil des Raums nimmt die Gestalt des in Ornat und Krone sitzend eingeschlafenen Papstes Sergius ein, dem ein Engel — eine echte hochschlanke Rogergestalt — den Tod des hl. Lambertus mitteilt, dessen Mitra und Stab er gleich mitgebracht hat. Etwas unübersichtlich wird der Vorgang der Bischofsweihe in einen ummauerten Gang am Wasser und in die weit zurückgelegene Kirche verlegt. Die unlösbare Aufgabe, Rom und Lüttich auf einem Schauplatz zu vereinigen, hat auch Rogers Dispositionskunst nicht zu bewältigen vermocht, doch ist die Landschaft mit ihrem eigenartigen Wolkenspiel und den weitgedehnten Hügelzügen eine der schönsten, die dem Meister gelungen sind. Einheitlicher stellte sich die Aufgabe in der jetzt in der Londoner Nationalgalerie bewahrten „Erhebung der Leiche des hl. Hubertus“ (Abb. 42). Der vollkommen erhaltene Leichnam, die in wechselndem Grade beschäftigte reiche kirchliche Assistenz mit ihren vielen erlebten Porträtköpfen, nicht minder aber die genaue Durchzeichnung des Chorabschlusses mit dem Reliquienschrein und dem Altarbild des 14. Jhhs. geben eine warme und starke Harmonie. Die durchlichtete Aufnahme der Chorfenster kann auf Ouwaters Auferweckung des Lazarus gewirkt haben. Beide Bilder haben vermutlich in der Lütticher Peterskirche gestanden.

41. Roger van der Weyden, Kreuzigung. Antwerpen, Museum

42. Roger van der Weyden, Erhebung der Leiche des hl. Hubertus. London, Nationalgalerie

Ein Nebenwerk, das durch den bernsteinartig gewordenen Firnis dem auf Tonigkeit gehenden Galeriegeschmack entgegenkommt, ist die Gruppe der von ihrem Drachen begleiteten Margareta und der Patronin der Zahnärzte, Apollonia, im Berliner Museum. Nur die zarte Gestalt der ihre Zange haltenden Apollonia trägt persönlich empfundene Züge.

Gegenüber der reichen Wärme der Hubertusbilder erscheint wieder als Beispiel echt Rogerscher Starrheit das mehrfach abgewandelte Breitbild der Beweinung Christi, dessen rasseechtestes Exemplar der Earl of Powis in London besitzt. Mit anderer Handhaltung Mariä, anderer Armhaltung des Heilands ist hier die Gruppe aus dem Granadaaltar weitergebildet. Der in Dreiviertelansicht uns zugewandte Stifter wird von einem bartlosen Hieronymus eingeführt, während in genauer Entsprechung auf der Gegenseite ein lesender Mönch kniet. Die Wucht der auf drei Senkrechten — Hieronymus, Kreuzesstamm, Mönch — in todfahler Landschaft gestellten Komposition eignet den späteren Wiederholungen nicht mehr, von denen die in Brüssel mit Johannes an der Stelle des Stifters und Magdalena an der Stelle des Mönchs, in firniswarmer Abendstimmung, und in Berlin, hell und klar, Tochterbild des Brüsseler Exemplars, mit kniendem Stifter an der Stelle Magdalenas, die bekanntesten sind.

So wenig die Ansicht von Rom auf dem Hubertusbilde in Newyork nach persönlichen Augenscheinstudien aussieht, so ist doch die durch Facio übermittelte Nachricht, Roger sei im Jubiläumsjahre 1450 in Italien gewesen, durch Werke beglaubigt. Auch eine Rechnung Lionellos d'Este von Ferrara über Arbeiten, die „Maestro Roziero" in Belfiore ausführte, hat sich erhalten. War Jan van Eyck der erste Spanienfahrer, so wurde Roger der erste Rompilger unter den Altniederländern. Zwei Bilder werden vor anderen mit gutem Grunde der italienischen Zeit zugewiesen. Der sogenannte Medicialtar in Frankfurt, der an der Fußleiste die Lilie von Florenz trägt, reiht in einer Art Tonleiter vor einem Zelt, dessen Vorhänge von Engeln gehalten werden, die um die Madonna versammelten Heiligen Petrus, Johannes und die beiden Namenspatrone des Medicihauses Cosmas und Damianus auf. Nur spärliche

Roger van der Weyden, Anbetung des Kindes. Mittelstück des Bladelin-Altars.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Bildarchiv Photographische Gesellschaft

43. Roger van der Weyden, Christus mit Maria und Johannes. Paris, Louvre

Blumen erinnern hier an die Erde, sonst ist alles Landschaftliche in dem etwas monoton wirkenden Bilde streng vermieden. — Reicher kommt nordische Naturanschauung in dem den Florentiner Uffizi gehörigen Bilde der Beweinung Christi vor dem Grabe zur Geltung. Das Motiv des fast stehend von Joseph und Nikodemus emporgehaltenen Leichnams ist als Eigentum Fra Angelicos festgestellt worden und hat, vielleicht durch Roger hindurch, auf Michelangelo weitergewirkt. Der Aufbau, ein von den vier Leidtragenden gebildetes gleichseitiges Dach, durchstrichen von dem Diagonalkopf Christi, beweist die hochmütige Linienstrenge dieser Jahre. Die fast kindlich leidenschaftliche Profilmagdalena, deren Kopf dem Christushaupt parallel geht, dient als Vorschlagsnote.

Als dritte italienische Erinnerung mag das in die Newyorker Friedsam-Sammlung gelangte Brustbild Lionellos gelten: Abgesehen von den unverkennbaren scharfnasigen Zügen ist es obendrein durch das Wappen auf der Rückseite bestätigt. Gesicht und Hände sind mehr Beschreibung als Wiedergabe.

Als Gipfelwerk des Rogerschen Spätstils wertet Friedländer das seit 1913 im Louvre geborgene Halbfigurendreiblatt, das in der Mitte Christus mit Maria und Johannes den Evangelisten (Abb. 43), auf den beiden Flügeln den Täufer und Magdalena vorführt. Nach den Wappen und Devisen der arg mitgenommenen Außenseiten ist das Prunkstück eine Stiftung des 1452 gestorbenen Jean de Braque, der 1451 Cathérine de Brabant heiratete. Ein gewiß nicht „fesselndes", aber als Ausführung schwer überbietbares Bild, bezeichnend durch die am Schnürchen gehenden Gebärden des finster blickenden, wie angedonnerten Christus und seiner beiden Begleiter, den mit sicherster Kenntnis durchgezeichneten Arm des Täufers und die vornehme Nervosität Magdalenas — vielleicht ein Porträt der jungen Ehefrau — zu der es eine zweifellos echte und frische Zeichnung im Britischen Museum gibt.

Großzügigere, aber weit schlechter erhaltene Arbeit Rogers bewahren die auseinanderstrebenden Bretter, die im Eskorial als das Kruzifix der Kartause von Brüssel gezeigt werden. Da ein Sohn Rogers in das 1450 gegründete Kloster Scheut eintrat, kann die Entstehungszeit des schwungvoll angelegten Werks mit den ersten

44. Roger van der Weyden, Bildnis des Laurent Froimont. Brüssel, Museum

Jahren nach der Jahrhundertmitte wohl richtig angegeben werden. Während Maria von ihrem Faltenwurf etwas bedrängt wird, fesselt der aufblickende Johannes durch machtvolle Gläubigkeit.

Zeugnisse eines tieferen Eingreifens der Italienfahrt des Fünfzigers treten uns in seiner Kunst kaum entgegen, wenn man nicht die häufiger werdenden Madonnenbilder auf eine Angleichung an italienischen Kunstbrauch zurückführen will. Die Forschung hat manche dieser teils im Original, teils in Kopien erhaltenen Stücke mit männlichen Porträts des Meisters, mit denen sie einst eine Doppeltafel bildeten, zusammengestellt. Bisweilen hat Roger seine Erfindungskraft nicht sonderlich angestrengt: So wiederholt die Madonna der Brügger Sammlung Renders genau das Motiv aus dem Lukasbilde, und ein aus London nach Chikago gewandertes Bild schultert einfach bei genau gleicher Haltung das Bambino um. Stark und warm mutet uns die schlanke, in Vorderansicht gesehene Maria der Sammlung Mancel in Caen an, die über dem fast lehrend das Händchen erhebenden Kind die Hände im Gebet aneinanderlegt. Dem Format nach gehört das schönste aller Rogerschen Jungmännerbildnisse, das durch politisch beeinflußten Tausch aus Venedig nach Brüssel gelangte Brustbild des Laurent Froimont (Abb. 44), mit diesem Stück zusammen. — Rogers durchdachteste Madonna ist vielleicht die breitschädelige bei Cassirer in Amsterdam mit dem vom Rücken gesehenen und zu uns umblickenden Kinde, das mit seinen Zehen spielt. Anekdotischen Reiz besitzt die schlanke Frau vor Goldgrund in der Newyorker Sammlung Huntington: Der Knabe hat sich auf seinen noch schwachen Beinchen aufgerichtet und beschäftigt sich mit den Schließen eines Gebetbuchs, das die Hand seiner Mutter mit weitem Ausgriff umspannt: Als Stifter wird hier der im Bild nach Antwerpen gekommene Philipp von Croy angenommen, einer der bekanntesten Bücherliebhaber der Zeit. — Die metallscharf ausgeformte Madonna der Berliner Galerie, die die hochsitzende Apfelbrust dem mit anderen Dingen beschäftigten Christkinde reicht, ist kaum mehr als Original zu verteidigen.

Mit wenigen bereits genannten Ausnahmen werden fast alle von Roger bekannten Bildnisse in diesem letzten Jahrzehnt untergebracht. Roger hatte das erste Publikum der burgundischen Lande und war hierin ganz der Erbe der van Eyck geworden. Der gealterte Philipp der Gute mit der melancholisch hängenden Lippe ist im Madrider Schloß, der junge Karl der Kühne mit unruhig prüfendem Blick und vorgewölbter Lippe in der Berliner Galerie erhalten. Der erregt aufblickende „Mann mit dem Pfeil" in Brüssel gilt als der Bastard Anton von Burgund. Der zarte, etwas beschränkte Betende in der Londoner Sammlung Samuel ist eines

der liebenswürdigsten, der gespannte Asket mit den aufeinander gepreßten Lippen bei Wendland in Basel das sprechendste seiner Männerbilder. — Unter den späten Frauen sind in der Haltung der übereinander gelegten Hände und im Aufbau der Flügelhauben die beiden in Dessau und in der Londoner Nationalgalerie einander sehr ähnlich und charaktervoll: das Dessauer Bild zeigt eine durch die stark wulstige Lippe auffallende, kühl niederblickende Ehegattin, während die Londoner Frau, mit zierlicherem Näschen und Mund, als ein Schelm erscheint, der sich unter der Maske des Stumpfsinns verbirgt.

Außer einigen Bruchstücken, den sorgfältig durchgebildeten Köpfen Marias und Josephs von einer Geburt Christi, die sich in der Sammlung Onnes van Nyenrode befanden, und einer Männergruppe aus einer Anbetung der Könige in der Sammlung Schloß gehören den letzten Jahren des Künstlers noch etwa sechs größere Kompositionen an. Den höchsten künstlerischen Rang unter ihnen nimmt der durch seine ausgezeichnete Erhaltung bemerkenswerte Bladelin-Altar im Berliner Museum ein. (Taf. III.) Der 1472 verstorbene Schatzmeister Philipps des Guten hat diesen Altar der von ihm selbst gegründeten kleinen Stadt Middelburg in Brabant gestiftet, deren Kirche und Schloß in den Jahren 1446—50 erbaut wurden und wohl im Hintergrund des Mittelstücks, der Geburt Christi, abgeschildert sind. Vor dieser lichten und hellen Ansicht hat der Meister eine mit einem Notdach überdeckte romanische Ruine bequem aufgestellt und in zirkelrechter, leicht in die Tiefe gehender Dreiecksform Joseph, Maria und den schlanken, etwas verlegen und abgehetzt aussehenden Würdenträger in gemessenen Abständen voneinander und von dem als fast leblosesWürmchen daliegenden Kind angeordnet. Der linke Flügel zeigt uns den ganz in einen burgundischen Großen verwandelten weißbärtigen Kaiser Augustus, dem die ganz von ihrer Aufgabe erfüllte, ein wenig an eine moderne Frauenrechtlerin erinnernde Sibylle mit beredter Handgebärde durch das Fenster die auf einer schwebenden Bank mit dem göttlichen Kinde heranfliegende Madonna zeigt. Als Gegenwert zu diesem handlungsreichen Interieur läßt der rechte Flügel vor anmutigem Hügelweg die drei nach Alter und Rasse gut unterschiedenen heiligen Könige sehen, denen als rosiger Stern von Bethlehem, fast zu einem lebenden Ornament umgedichtet, das segnende Christkind selber in der Luft erscheint. Die Verzauberung der gespannten Lippen ist hier in reinlicher Umschreibung Gestalt geworden.

Weniger gut als diesem hellglänzenden Prachtstück ist es der früher in der Mailänder Sammlung Crespi bewahrten Tafel mit dem Christkind ergangen, das auf dem Schoße der bekümmerten Mutter das von einem Engel emporgehaltene Marterkreuz umgreift. Die tiefsinnige Erfindung ist schwerlich auf Rogers eigenes Konto zu schreiben. Der von dem hochschädeligen Paulus eingeführte Stifter blickt nicht das heilige Kind, sondern selbstgefällig den Beschauer an. Wenn unberührt, könnte die Josephsfigur mit der freibewegten und fast schon auf Michelangelo vordeutenden Kinnstütze als Zeichen italienischer Eindrücke gewertet werden.

1459 wurde nach den Urkunden der sogenannte Cambrai-Altar fertig, den der Abt von St. Aubert 1455 bei dem Maler bestellt hatte. Wenn das umfangreiche Werk, das jetzt im Prado ausgestellt ist und gegenständlich bei einigermaßen weitherziger Auslegung den Bestellernotizen des Abtes entspricht, wirklich mit dem Cambrai-Altar identisch ist, so wurde Jean Robert nicht von dem Meister in Person, sondern von seinen Assistenten behandelt. Fast überall wiederholt sich hier altes Rogersches Kunstgut: Der Gekreuzigte, der mit der beachtenswert straffen Maria und mit Johannes auf dem Mittelbilde in der Kirche erscheint, stammt aus dem Sakramentsaltar, die zahlreichen, diesmal farbig ausgeführten, die Bogenleibungen und Pfeiler füllenden Nebendarstellungen aus dem Granada- und Johannes-Altar. Das Jüngste Gericht auf dem rechten Flügel ist im wesentlichen mit den Mitteln von Beaune bestritten, und auf dem linken Flügel gereicht die Vertreibung aus dem Paradiese, recht undramatisch und mit einem arg verzeichneten Akt der Eva, dem beauftragten Meister kaum zur Ehre. Die Außenseiten der Flügel stellen in etwas aufgeweichter Zeichnung die Geschichte vom Zinsgroschen dar.

Die Handschrift eines Meisters tritt indessen in jeder Einzelheit des Breitbildes der Beweinung Christi im Haag zu Tage. Der Leichnam Christi weicht hier nur wenig von der Komposition beim Earl of Powis und im Brüsseler Museum ab; auch die in ihrem Schmerz merkwürdig gefaßte Mutter fügt sich gut in den Kreis Rogerscher Gestalten. Merkwürdig

45. Roger van der Weyden Columba-Altar. München, Alte Pinakothek. Rechter Flügel, Darstellung im Tempel. (Detail)

flémallerhaft berühren die im Vordergrund niedergesunkene Frau und der sich an den Kopf greifende Nikodemus. Der von den beiden Apostelfürsten beschützte, mit einer Mischung von Wohlwollen und Schlauheit aus dem Bilde herausblickende Bischof ist bisher noch nicht einwandfrei festgestellt worden.

Treten wir von diesem zwar keineswegs kühnen, aber lebendurchpulsten Bilde vor die große Verkündigung des Newyorker Museums, so begegnet uns ein Vorbild der Abgemessenheit und kristallklaren Höflichkeit späterer Meister, Memlings und Gerard Davids. Maria ist hier eine ganz große Dame und scheint beinahe die Botschaft des im hochgewölbten Hirn mit Lyrik, am Körper mit Brokat ausgezierten Engels ablehnen zu wollen. Das abgezirkelte Gärtchen, in das man durch das Fenster hinausblickt, paßt vortrefflich zu dem Geist der Herrschaften, die hier Modell gestanden haben.

Prunkvoller, märchenhafter Aufzug ist es auch, der die Komposition des vielleicht letzten unter den erhaltenen Werken des gewiß nicht trägen Meisters, des Kölner Kolumba-Altars der Münchener Pinakothek beherrscht. Schon im 15. Jhh. in der Rheinstadt bekannt und kopiert, zu Anfang des 19. Jhhs. von einem Restaurator arg mitgenommen, gibt dieses für die Vorstellung der Romantikerzeit von altniederländischer Kunst so wichtige Dreikönigsbild mit den leeren niedergeschlagenen Augen der Madonna und der prahlerisch ausgeschwungenen Grußgebärde des etwas indianerhaften dritten Königs einen wenig glücklichen Ausklang. Auch die auf Zartheit berechnete halb schwebende, halb hinkniende Haltung des Verkündigungsengels deutet auf allmähliche Verwässerung des Rogerstils. Manches macht in der Darstellung im Tempel (Abb. 45) die in stolzen und monumentalen Falten einhergehende innerlich keusche Marienerscheinung gut, auch der romanische Gralstempel im Hintergrunde zeigt den Raumsinn des alten Meisters ungebrochen. Als Ganzes wird neuerdings der Kolumba-Altar, zwar nicht in der Farbe, aber in der Zeichnung als Dokument gültig, für das Zeugnis einer beginnenden Mitarbeit des jungen Hans Memling in Rogers Werkstatt erklärt.

Von dem mehr als 60jährigen Leben Rogers van der Weyden sind wohl nur wenige Stunden in untätiger Beschaulichkeit verflossen. Auch die hier gegebene, den Rahmen fast sprengende Übersicht muß unvollständig bleiben; nur mit einem Worte seien eine verloren gegangene, vielleicht von ähnlichen gleichfalls verschwundenen Werken Jans van Eyck angeregte Badeszene, die Facio in Genua gesehen haben will, und die möglicherweise Susanna im Bade darstellte, das ihm jetzt meist zugeschriebene Widmungsblatt der Chroniques du Hainaut in Brüssel, sinnvolle Wiedergabe des höfischen Zeremoniells der Zeit, eine an leerer Größe der späten Newyorker Verkündigung gleichende Erscheinung Christi vor der Mutter bei Durlacher in London, das — nicht eigenhändige — Petrusmartyrium von 1451 im Pariser Kunsthandel, endlich die von Grete Ring ihm zweifelnd gegebene Skulptur des heiligen Grabes von St. Vincent in Soignies erwähnt. An dem Gesamtbild des Meisters, des einflußreichsten,

den die Niederlande vor Rubens hervorbrachten, könnte ihre Betrachtung nicht viel ändern.

Nimmt man die Kreuzabnahme, das Halbfigurendreiblatt im Louvre, den Bladelin-Altar in Berlin als Marksteine seines Schaffens, so sieht man einen Künstler, der, als Zwanziger bereits die Zeitgenossen an Können überragend, die Grundsätze eines seit Jahrhunderten erfolgbewährten Kunstzweiges, der Plastik, auf die Arbeitsweise eines jungen und aufstrebenden Kunstzweiges, der Malerei, überträgt. Von der körperschweren Formenwucht des Flémallers nährt er sich bis zur Sättigung und geht dann seines Weges, indem er den einstigen Anreger sich zuguterletzt als Schüler untertan macht. Ihm ist Malerei nicht ein stiller Dienst an der Natur, die den Schauenden stets aufs neue beglückt und überwältigt, sondern ein Mittel, Geschehensberichte, Heils- und Leidenserlebnisse, Zustandsberichte über Menschen in unangreifbar sicherer Form über Sprach- und Zeitgrenzen hinaus auszusagen. Vielleicht tut man unrecht, auf die leidenschaftliche Gläubigkeit Rogers, die anzuzweifeln kein Grund vorliegt, das Hauptgewicht zu legen. Der Maler brauchte einen allgemein verständlichen Handlungs- und Darstellungsstoff, an dem er seine deutende Rednergabe entfalten konnte. Schwer wäre es gewesen, in diesen Jahrzehnten einen großen Stoff zu finden, der so vorbereitet und so ergiebig gewesen wäre wie die heiligen Bücher des Neuen Testaments, die um die philosophische Spekulation ein kristallschimmerndes Gewebe gesponnen hatten.

Rogers Ziel war, redende Bilder zu schaffen, die zu aller Herzen sprachen — und dieses Ziel hat er erreicht, nicht nur bei den Landsleuten. Er geht an keiner der technischen Errungenschaften seiner Zeit vorbei. Und wenn seine Hauptpersonen auch meist vor ihren Landschaften, nicht in ihnen leben, so hat er doch Flußläufe und Hügelsäume mit Eifer, ja mit einer zarten lyrischen Mitempfindung abgeschildert. Freilich — und das ist bezeichnend für die letzten Endes arme Helligkeit dieses Geistes — dem Helldunkel geht er fast immer aus dem Wege. Ob bewußt ausgesprochen, ob unbewußt vorschwebend; sein Ziel war, stark erregendes Geschehen durch Körperformen in vernünftiger Rede auszudrücken .... Irgendwie erweist er sich einem Racine verwandt, der biblische Dramen in reinlichen Alexandrinern von den Schülerinnen von St. Cyr aufführen läßt.

Eine Kunst aber, die nicht stets bereit ist, vor dem überraschenden Naturerlebnis umzulernen, erstarrt, wenn sie einmal den Kreis ihrer Möglichkeiten durchlaufen hat. So wird es ihm eigentlich schon nach der Kreuzabnahme schwer, das Geleistete zu überbieten, so erscheint die Wiener Kreuzigung fast schon als das höchste und letzte Wort seiner Leidenschaft und so trägt das Pariser Dreiblatt bereits die ersten Spuren geistigen Ergrauens.

Der Welterfolg seiner faßlichen und zu Herzen gehenden Formensprache wurde durch diesen Stillstand nicht berührt. In Spanien kann man seine Spuren noch bei Luis de Morales, ja bei Greco wahrnehmen, nicht weniger als drei deutsche Maler sind aller Wahrscheinlichkeit zu ihm gepilgert: Friedrich Herlin, der in Nördlingen seine Hörigkeit bezeugte, Schongauer, der als Stecher und Maler nie recht von ihm loskam, und Memling, der gleich in den Niederlanden blieb und mit geringerer Schwungkraft, aber süßerer Fülle den Rogerstil den Ansprüchen der nächsten Generation anpaßte.

Und anstatt daß Italien ihn umgeschaffen hätte, schickt Francesco Sforza 1462 einen jungen Maler, Zanetto Bugatto, nach Brüssel, damit er sich bei Roger vervollkommne. Der Sforza-Altar wird heute noch, leise in seiner Originalität angezweifelt, in Brüssel aufbewahrt, und man sucht an den Köpfen der knienden Stifter nach den Arbeitsspuren des jungen Italieners, während man in den heiligen Gestalten der Innenflügel die Hand Memlings erkennen will.

Der durch Jahrhunderte fortwirkende Gegensatz süd- und nordniederländischen Geistes

erscheint in der Gegenüberstellung der Rogerschen Kreuzabnahme und des Eyckschen Arnolfinibildes vorgeformt. Dort eine Kunst des verstandgeleiteten Willens — hier eine zur Malerei werdende, von den reichen Wundern des Lebens überwältigte Ergriffenheit.

Literatur: Zu Petrus Christus:

William J. Thoms, Instructions given to Edward Grimston and others, London 1870. — C. Justi, Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal. Ztschr. f. bild. Kunst 1886, S. 97. — H. v. Tschudi, Jahrb. d. preuß. Kunsts. X 1889, S. 154 ff., XV 1894, S. 65 ff. — W. H. James Wesle, Peintres Brugeois. Les Christus. Bruges 1909. — W. Cohen, Ztschr. f. christl. Kunst XXII, 1909, S. 225 ff. — Ders. Thieme-Beckers Künstlerlexikon 1913, J. Friedländer, Altniederl. Malerei Bd. 1.

Zum Meister von Flémalle zu Roger van der Weyden und Jacques Daret:

Alphonse Wauters, Roger van der Weyden, ses oeuvres, ses élèves, Brüssel 1856. — G. Kinkel, Die Brüsseler Rathausbilder in ihrem Verhältnis zu den Teppichen des Berner Histor. Museums, Zürich 1867. — Ders. Mosaik zur Kunstgeschichte, 1876, S. 302 ff. Jak. Stammler, Der Paramentenschatz im Histor. Museum zu Bern 1895. — H. v. Tschudi, Der Meister v. Flémalle, Jahrb. d. pr. Kunstslg. 1898, S. 84 ff., S. 89 ff. — Ed. Firmenich-Richartz, Roger van der Weyden, der Meister v. Flémalle, Ztschr. f. bild. Kunst N. F. 1899, S. 1 ff., S. 129 ff. — Felix Witting, Ztschr. f. bild. Kunst 1900, S. 89 ff. — L. Maeterlinck, Roger van der Weyden sculpteur, Gaz. d. B. Arts 26, 1901, S. 265 ff. — Roger van der Weyden et les Ymaigiers de Tournai in Memoires publ. par l'Academie Roy. de Belgique 1901, S. 399 ff. — Carl Hasse, Roger von Brügge, der Meister von Flémalle. Straßburg 1904. — Ders. R. van d. Weyden u. Roger von Brügge. Straßburg 1905. — F. de Mély, Le retable de Beaume. Gaz. d. B. A. XXXV 1906, S. 21 ff. — Weale, Burl. Magaz. VII, S. 141. — Ders. Burl. M. XVI, S. 159 — M. Gomez-Moreno, Un Trésor de Peintures inédits du 15e siècle à Grenade. Gaz. d. B. A. XL 1908, S. 289 ff. — G. Hulin de Loo, An authentic work by Jacques Daret. Burl. Mag. XV, S. 202. — Ders. Jacques Darets Nativity of our Lord, ebd. XIX, S. 218 ff. — M. Houtart, Jacques Daret, Peintre Tournaisien du 15e siècle. Tournai 1908. — Paul Lafond, Roger v. d. Weyden. Brüssel 1912. — H. Fierens-Gevaert, Les prim. Flamands, T. 1—3. Brüssel 1908/10. — P. Leprieur, Un triptyque de Roger de la Pasture, Gaz. d. B. A. IV 10, 1913, S. 257 ff. — F. Winkler, Der Meister v. Flémalle u. Rog. v. d. Weyden. Straßburg 1913. — Val. v. Loga, Zum Altar v. Miraflores. Jahrb. d. pr. Kunsts. XXXI, S. 41 ff. — H. Kauffmann, Ein Selbstporträt Rogers auf den Berner Trajansteppichen. Repert. f. Kw. XXXIX 1916, S. 15 ff. — B. Kurth, Die Blütezeit der Bildweberkunst in Tournai. Jahrb. d. Ks. des Kaiserhauses XXIV, Wien 1917. — Ferd. Laban, Ein neuer Roger. Ztschr. f. bild. Kunst N. F. XIX, S. 49 ff. — R. Fry und S. A. van de Put, Das Porträt Lionellos von Este. Burl. Mag. XVIII, S. 200 u. S 235. — A. J. Wauters, Roger v. d. Weyden, Burl. Mag. XXII 1918, S. 75 ff. — W. Burger, Roger van der Weyden. Lpz. 1923. — P. Post, Jahrb. f. Kw. 1923, S. 171. — M. J. Friedländer, Altniederl. Malerei Bd. 2 — K. W. Jähnig Ztschr. f. bild. Kunst N. F. XXIX, S. 171. — G. Ring, Belg. Kunstdenkm., hersg. v. Clemen. München 1923. — Dies. Ztschr. f. bild. Kunst N. F. XXXIII, S. 56 ff. — G. Hulin de Loo, R. Campin or Roger v. d. Weyden. Burl. Mag. XXXIX 1926, S. 268. — Ders. Diptychs by Roger v. d. Weyden. Burl. Mag. XLIII, S. 53 ff., u. XLIV, S. 79.

III. Dierick Bouts und die Anfänge der holländischen Malerei

Die Geschichte der uns hier beschäftigenden Kunstepoche ist bis auf den heutigen Tag in stärkerem Sinne Künstlergeschichte als Kunstgeschichte geblieben. Das hängt nicht nur mit der Heldenverehrung der Renaissance zusammen, der der erste, grundlegende Chronist der altniederländischen Malerei zugehört. Zum Teil liegt es offenbar auch im Gegenstande begründet. Mag die Tat der Brüder van Eyck den Stil und das Malenkönnen eines Jahrhunderts „geschaffen" haben, oder mag sie nur der sichtbarste Ausdruck der erreichten Höhe des Könnens gewesen sein: Jedenfalls sind wir imstande, etwa von der Mitte des 15. Jhhs. ab bei altniederländischen Bildern erster Ordnung einen bestimmten, jedem Kenner geläufigen Grad des technischen Vermögens, der Farben- und Formbeherrschung, des perspektivischen und landschaftlichen Sehens festzustellen. Leise Abwandlungen, Minderungen und Steigerungen bestimmen dann das Persönliche. Ebenso liegt ein stofflicher Vorrat religiöser, höfischer,

nationaler und geschichtlicher Motive vor, mit denen Stifter und Besteller freier zu schalten pflegen als ihre ausführenden Organe, die Künstler. Was nach Abzug dieser doppelseitigen Beschränkungen und Gegebenheiten übrig bleibt, empfinden wir als persönliches Eigentum, als Verdienst oder Schwäche des Künstlers.

So bleiben wir geneigt, auch die dritte der großen Ahnengestalten der niederländischen Malerei, den Haarlemer Dierick Bouts, mehr als Persönlichkeit zu sehen, denn als Vertreter einer Grundphase der holländischen Malerei, die mit ihm zuallererst in die Geschichte eintritt. Auch für ihn ist, da er in Löwen zweimal heiratete und dann mit Hinterlassung einer zahlreichen Nachkommenschaft starb, der flandrisch-brabantische Kulturboden das eigentliche Theater des Ruhmes geworden. Es geht uns mit ihm ähnlich wie mit einem aus den slawischen Provinzen der ehemaligen österreichisch-ungarischen Monarchie stammenden Theatermann unserer Tage, der in Berlin zu Ansehen und Erfolg gekommen wäre: Wir rechnen ihn zur deutschen Theatergeschichte, erinnern uns aber gern seiner Herkunft, um den einen oder anderen besonderen Zug seiner Persönlichkeit, seines Schaffens zu erklären.

Das Holländertum des Dierick Bouts, des erfolgreichsten Verwalters des aus den sich kreuzenden Kraftlinien des Eyckwerks und des Rogerwerks entstandenen Kunstbesitzes, scheint einwandfrei bezeugt. Karel van Mander berichtet von einem Altarstück in Brustbildern, also einer stark an das Halbfigurendreiblatt Rogers im Louvre erinnernden Anlage: Die Tafeln, im Mittelbild Christus, auf den Flügeln Petrus und Paulus — also die Schutzheiligen der Stadt Leiden! — befanden sich eben in Leiden bei Jan Gerritsz Buytewegh und trugen in lateinischer Sprache die Inschrift: 1462 hat Dirck, der in Haarlem geborene, mich in Löwen gemacht. Ebenso will van Mander in Haarlem, seinem eigenen langjährigen Wohnsitz, das Haus des Malers „in der Kruisstraat nahe dem Waisenhaus, mit einem antikischen Giebel, den erhabene Köpfe zierten" gesehen haben.

Durchaus im Einklang hiermit bestätigen die von E. van Even veröffentlichten Löwener Urkunden, daß Dirck nicht innerhalb des Löwener Weichbildes zur Welt gekommen ist. Zur zweiten Heimat ist ihm die Stadt an der Dyle nichtsdestoweniger geworden, da er zweimal dort einen Hausstand gründete. 1460 tritt er bei der Erbteilung der Schwiegereltern als Gatte einer Catharina van der Bruggen auf, die den bezeichnenden, vielleicht an das Münzmeisteramt eines Vorfahren erinnernden Beinamen „Metten Gelde" führte; von ihr hatte er vier Kinder, von denen die beiden ältesten, Dierick und Albert, gleich dem Vater Maler wurden. Eine zweite Ehe führte ihn im Frühjahr 1473 sogar mit einer Bürgermeisterswitwe, Elisabeth van Voshem, zusammen. Zwei Jahre später, 1475, machte er sein Testament und ist sicher vor dem 25. August desselben Jahres verstorben. Eine alte, nicht volle Urkundenkraft besitzende Eintragung des Löwener Geschichtschreibers Molanus nennt als Todestag den 6. Mai und gibt, wenn man ein offenbares Versehen stillschweigend berichtigt, das Jahr 1400 als Geburtsjahr an. Wonach sich der Meister allerdings als Siebziger zum zweiten Male verheiratet haben müßte! Das Heiratsdatum 1476 des ältesten Sohnes führt im Verein mit einigen anderen Tatsachen dazu, die erste Eheschließung des Vaters vor das Jahr 1448 zu setzen. Da man als gänzlich Ortsfremder wohl schwerlich sogleich eine Frau „Metten Gelde" eroberte, wird man gut und gern annehmen können, Dierck Bouts habe das letzte Menschenalter seines Lebens in Löwen verbracht.

Diericks Hauptwerk, über das die 1468 datierte Restquittung des Meisters noch vorhanden ist, der Abendmahlsaltar in der Löwener Peterskirche (Taf. IV), prägt sich durch den gehaltenen, aber nicht bewegungslosen Ernst des Mittelbildes ein. Christus sitzt hoch-

46. Dierick Bouts, Das Passahfest (Ausschnitt). Löwen, Sankt Peter

aufgerichtet mit Kelch und Hostie genau im Zentrum der quadratischen Tafel. Mit ganz leisen Bewegungen begleiten die Apostel, in gefälliger Symmetrie angeordnet, den Einsetzungsvorgang. Judas ist nur durch die dunkle Gesichtsfarbe und mehr durch eine Verlegenheitsgebärde als durch Schrecken charakterisiert. Lange Vollbärte dienen im Gegensatz zur Zeitmode zur rassemäßigen Kennzeichnung der Apostelschar. Einzelne Gesichter machen in besonderem Grade den Eindruck, als habe der Maler den jüdischen Typus, wo er seiner habhaft werden konnte, genau studiert und sich hierin also als früher Vorgänger Rembrandts erwiesen. Der hohe, gotisch heimliche, fliesengedeckte Raum scheint gut und sorgfältig bewältigt. Ein Aufwärter, der links hinter Christus mit gefalteten Händen steht, ein hochgewachsener ältlicher Mann, der bescheiden rechts an den Anrichtetisch lehnt, und zwei jüngere Burschen, die links durch das geöffnete Schiebefenster eines Verschlags hereinschauen, wohnen als Vertreter der Entstehungszeit des Bildes dem Vorgang bei. Man ist allgemein geneigt, den Wartenden an der Kredenz für den Künstler selbst, die beiden hereinspähenden Gehilfen für die Söhne Dierick und Albert zu nehmen. Ein kluges, beobachtendes, hageres Gesicht mit mäßig großer Nase und schmalen, leicht vorgeschobenen Lippen: Das ist der Eindruck, den man nach diesem vermuteten Selbstbild von Bouts gewinnt. Das gestochene Porträt in der 1572 erschienenen Sammlung des Lampsonius widerspricht jedenfalls nicht; nur sind die Augen dort brennender, der Schädel breiter, die Nase etwas unregelmäßiger.

Kompositionsgrundsatz und selbst zeichnerische Methode lassen sich unschwer von Roger van der Weyden ableiten; als Eigentum des Holländers erscheint eine gewisse Langsamkeit der seelischen Aussprache. Bei aller Betulichkeit der Teilnehmer erleben wir mehr ein feierliches Zweckessen als einen tieferregenden Vorgang. Bouts gehört ferner unbestreitbar die geglückte und sorgliche Durchbildung des keineswegs luftleeren Raums mit seinen guten Durchsichten, die beredte Kraft der Mienen und die mit äußerstem Kunstwissen aufgetragene, wie innerlich durchwärmte Farbe.

Die vier Flügelbilder, deren jedes die halbe Höhe des Mittelstückes hatte und die demnach zu zweien übereinander angebracht waren, haben eine Wanderung hinter sich. Zu Anfang des 19. Jhhs. gelangten die zwei vermutlich oberen — Abraham und Melchisedek und Mannalese — durch die Gebrüder Boisserée in die Münchener Pinakothek, die beiden anderen — Passahmahl und Elias in der Wüste — über eine Aachener Sammlung in das Berliner Museum. Der Versailler Frieden erzwang die Rückgabe an Belgien, so daß Flügel und Hauptbild jetzt ähnlich wie der Genter Altar wieder am Stiftungsorte vereint sind. Die Wahl der Gegenstände erklärt sich aus dem theologischen Brauch des Mittelalters, für jedes Geschehnis des Neuen Testaments möglichst zahlreiche sogenannte Vorbilder aus dem Alten Bunde beizubringen. Ob die Flügelbilder ursprünglich jedes für sich beweglich waren oder während der Revolutionswirren eine Zersägung der Tafeln erfolgte, läßt sich heute nicht

Dierick Bouts, Das Abendmahl.
Löwen, Peterskirche.

mehr feststellen, da eine Kopie oder ein Stich, der uns vielleicht sofort über die ursprüngliche Gesamtanordnung unterrichten würde, bisher nicht aufgefunden zu sein scheint.

47. Dierick Bouts, Die Mannalese. Löwen, Peterskirche

Das Passahfest mit seinen feierlich im traulichen Raum in Reisekleidern um den Eßtisch herumstehenden Juden bestätigt das besondere Interesse, das Bouts an den Nachkommen des auserwählten Volkes nahm. Alle vier Männer, vor allem der Vorschneider, sind mit ihren langen Bärten, den stark entwickelten Nasen, den eingefallenen knochigen Wangen, den schwerlidrigen oder flackernd stechenden Augen jüdische Typen, während die Frauen keineswegs dem „alten Volke" anzugehören scheinen. Die den Bissen zum Munde führende Junge (Abb. 46) mutet in der malerischen Augenblicklichkeit der Aufnahme wie eine Vorläuferin der so reizvollen Holländerinnen an, die wenige Jahrzehnte später den Stolz des Geertgen van Sint Jans ausmachen sollten. Das Eliasbild befriedigt unsere Neugier nach dem Landschafter Bouts, der in ältesten Geschichtsquellen gerühmt wird. Zugleich verrät es in der Beobachtung der schweren Erschöpfung des Propheten ein reiches Mitfühlen körperlicher Zustände. Etwas kalt und sicher rogerhaft wirkt der Engel, der die Schulter des Verschmachtenden berührt. Das Erdreich spricht wärmer, aufgelockerter an als bei Roger. Auch Bouts kommt freilich ohne gestellte felsige Versatzstücke nicht aus, aber der schlängelnde Bergweg, auf dem der Prophet nachher emporsteigend nochmals erscheint, ist als ein lebendes Ding gesehen und beschrieben. — Feierlicher Gewand- und Geräteprunk, abgemessene, fast diplomatische Höflichkeit spricht aus den voreinander knienden Gestalten des reisigen Abraham und des greisen Priesterkönigs Melchisedek; die Art, wie der Troß durch die Schlucht herangezogen kommt, zeugt von nicht gewöhnlicher Beobachtungsgabe. — Das zukunftsreichste und eigenartigste Stück der Reihe ist die Mannalese (Abb. 47). Die beiden Dreieckskompositionen der am Boden suchenden und die Körbe füllenden Juden im Vordergrunde und dann der beiden pfeilerhaft stehenden Frauen und des zwischen ihnen im Mittelgrunde gelagerten Mannes bieten eine tüchtige Lösung des Raumproblems. Ganz überraschend, eine Fortführung der besten Stellen der Turin-Mailänder Miniaturen, prägt sich aber der Akkord der in feierlichem Trotz aufragenden Hügel und des feurigen Wolkenspiels am Abendhimmel ein, wo Gottvater in kleinster Figur erscheint.

Tritt man von diesem nicht leidenschaftlichen, aber an Menschlichkeit und Formdurchbildung reichen Altarwerk vor das zweite gesicherte Hauptstück, die von Bouts unvollendet hinterlassenen und jetzt im Brüsseler Museum bewahrten Gerechtigkeitsbilder des Löwener Rathauses, so kann man sich einer gewissen Enttäuschung nicht erwehren. Der alternde Meister, der diese Bilder wohl nach dem Vorgang der im Sinn und Zweck gleichen, in der Wahl der Beispiele aber verschiedenen Brüsseler Rathausgemälde Rogers in Auftrag bekam,

48. Dierick Bouts, Die Feuerprobe vor Kaiser Otto III. und die Verbrennung der Kaiserin. Brüssel, Gemäldegalerie

hat offenbar mit dem lebensgroße Figuren fordernden, in der Höhe 3 m überschreitenden Format sich nur schwer abfinden können. Vielleicht ging ihm auch die von dem Löwener Augustinermönch Jan van Haecht für die Zwecke der Ratsherren ausgekramte Geschichte des Gottfried von Viterbo wenig nahe.

Ein angeblicher grausamer Fehlspruch Kaiser Ottos III.: Der tatsächlich unverheiratet und in blühender Jugend gestorbene Kaiser hatte, so wollte es die Legende des 12. Jhhs., auf Betreiben seiner Gattin einen Grafen seines Hofs hinrichten lassen, den die Kaiserin vergeblich zum Ehebruch begehrt hatte. Nach der Abweisung hatte die Verschmähte gehandelt wie Potiphars Weib. Die Witwe des Enthaupteten erbot sich zum Beweis der Unschuld ihres Gatten, eine Wegstrecke lang in der einen Hand das abgeschlagene Haupt, in der anderen ein glühendes Eisen zu tragen. Da diese Probe gelang, konnte der Kaiser sich nur durch Opferung der verleumderischen Gemahlin von der rechtens von ihm selbst verwirkten Todesstrafe loskaufen.

Von vier geplanten Bildtafeln waren beim Tode Diericks eine ganz, die andere beinahe fertig. Daß entgegen der nächstliegenden Annahme die unfertige Tafel die der Handlung nach erste war, wird von Friedländer mit Grund aus der unmöglichen Gestalt des der Hinrichtung im Vordergrunde zuschauenden Mannes gefolgert, der rückgewendet den rechten Arm einstützt: Sein Körper besteht eigentlich nur aus einem Stück Brokatstoff. Auch der etwas geschlechtslose, an antike Gewandstatuen erinnernde Rumpf des Enthaupteten besitzt nichts von der liebenden Sorgfalt, die der Abendmahlsaltar als Hauptvorzug des Meisters schätzen läßt. Endlich geht die Friseureleganz und spielende Bewegtheit des Henkers, der der knienden Gräfin den abgeschlagenen Kopf überreicht, über die Formensprache eines 1475 gestorbenen Malers hinaus. — Die gleiche Fortschrittlichkeit, aber in bedeutend edlerem Grade und Sinne zeigt auf dem zweiten Bilde die nach bestandener Probe mit dem rachefordernden Haupt des Gatten vor dem verlegen beteuernden Kaiser kniende Gräfin (Abb. 48). Angesichts dieser Figur konnte die Frage aufgeworfen werden, ob hier Anregungen oder gar tätige Mithilfe des Hugo van der Goes im Spiele war: Nach urkundlichem Bericht wurde Goes nach dem Tode Diericks nach Löwen gerufen, um den den Erben gebührenden Preis für die von dem alten Meister unvollendet hinterlassenen Arbeiten zu begutachten.

Feststehen dürfte, daß die beiden Gerechtigkeitsbilder durchaus nicht in dem Zustande vor uns hängen, in dem sie die Werkstatt des Malers verließen. Zu dem für ein Hauptwerk schwachen Eindruck trägt bei, daß Bouts — wenigstens hier — alles andere als ein dramatischer Erzähler ist. Grundlage, von der er nur widerwillig abgeht, bleibt für ihn das Zusammenstehen hoher hagerer, ernster Gestalten. Immerhin ist auf dem Hinrichtungsbilde die

Überleitung vom Enthauptungsvorgang zum „Weg zum Richtplatz“ durch die lebendige mittelgroße Gestalt des predigenden Mönchs nicht ungeschickt gegeben, auch der starre, schon jenseitige Blick des Todgeweihten wohl glaubhaft. Ebenso wirkt die Überredungsszene im abgeschlossenen Burggarten mit der vorsichtig damenhaften Kaiserin wahrscheinlich, wenn auch ohne den schweren, hier geforderten Nebenton. Auf dem Bilde der Audienz nach bestandener Feuerprobe war die Aufgabe, da nur zwei Szenen zu bewältigen waren, leichter. Bouts legt hier die Verbrennung der Kaiserin ganz in den Hintergrund als große und — mit Ausnahme der leidenden Hauptfigur — lebendig erfaßte Buchmalerei. Vorn sind der triumphierende Tugendstolz der Witwe, die Bewegtheit des in seinem guten Glauben getäuschten Kaisers und die in Handgebärden sich äußernde Ratlosigkeit der Hofherren zwar auf einen mäßigen Temperaturgrad gebracht, aber immerhin vorhanden. Sorglichste Durchbildung diente den freilich oft im Sinne eines hageren Schönheitsideals zusammengepreßten Porträtköpfen: Hier liegen Anfänge der holländischen Doelenstukmalerei!

49. Dierick Bouts, Die Verdammten. Paris, Louvre

Nur mit dem Vorbehalt, daß die urkundlichen Angaben über die Maße des gegen sein Lebensende von dem Meister für das Rathaus gelieferten Jüngsten Gerichts ungenau sind, lassen sich die ins Louvre und ins Liller Museum gekommenen Flügeltafeln als Teile eben dieses Jüngsten Gerichts in Anspruch nehmen. Außer der Qualität sprechen zwei an den schon beschriebenen Werken wahrnehmbare Eigenschaften für Bouts: Gehemmte Temperamentsaussprache und Abhängigkeit von Roger, in diesem Falle von dem vielteiligen Altar in Beaune. Auf dem Liller Bilde der Seligen hat sich der nicht allzu phantasiereiche Künstler damit geholfen, eine tief hineinführende irdische Parklandschaft mit sanft geschwungenen Hügeln aufzubauen und den Himmel nur mit einer einzigen Gruppe und dem reichen Wolkenspiel, das wir aus der Mannalese schon kennen, zu beleben. Im Größenabstand stark gegen den Hintergrund abfallend, pilgern Selige,

50. Dierick Bouts, Die Marter des hl. Hippolyt. Brügge, St. Sauveur

von Engeln geführt, zu einem gotischen Brunnen, wie ihn schon die Eycks gern darstellten. Die vorderste Gruppe arbeitet stark mit Rückenansichten, in die ein frischer hochschlanker Frauenhalbakt willkommene Abwechslung bringt. Recht philiströs wirkt hier der in Seitenansicht heranschreitende Einzelgänger mit betend erhobenen Händen. Reichere Beschäftigung bietet dem Auge der Verdammtenflügel (Abb. 49) mit der kräftigen Feuer- und Helldunkelmalerei seiner Felsschluchten. Zwar beweisen die Teufel mit ihren Katzen- und Fischköpfen, Frosch- und Eidechsenleibern keinen sonderlichen Schatz an Einfällen, doch verwirklicht sich in Augenstellungen und im Mundaufreißen der Verdammten ein für Bouts ungewöhnlich starker Erregungsgrad. Auch verdienen die mager-straffen Leiber trotz einiger Verzeichnungen alle Anerkennung.

Mit einiger Weitherzigkeit kann man den urkundlich gesicherten Werken auch noch den nur mittelgroßen Erasmus-Altar in der Löwener Peterskirche zurechnen: Da zwei Altäre des Meisters an dieser Stätte erwähnt werden, liegt es nahe, diese Marterdarstellung für eben den zweiten Altar anzusehen. Bescheidene Lebenswahrheit bei großer Gewissenhaftigkeit ist hier das Kennzeichen des Meisters. Wichtig wird das Werk durch die frühe und sorgliche, von jeder Karikatur freie Proletarierdarstellung. Die beiden Henker, der alte kahlköpfige und der bemützte, die mit Hilfe eines sinnreich konstruierten Windeapparats dem in seiner Nacktheit leidend, aber gottergeben ausgestreckten Heiligen die Gedärme aus dem Leib haspeln, sind in jedem Zuge ernste und hart arbeitende Menschen aus dem Volke, die stumpf ihre Pflicht tun. Nachdenklich, fast mitleidsvoll, schaut der vornehme Richter zu; der älteste seiner Begleiter ist eine reich durchdachte und durchgezeichnete Gewandfigur. Die beiden kerzengerade stehenden Heiligen auf den Flügeln, Hieronymus und Bernhard, wirken trotz der vollen Farbe mehr als leise belebte Statuen. Die harte, wenn auch nicht luftlose Konsistenz der Formen in Gestalten und Landschaft gibt Anlaß, dieses so wenig abschreckende Marterbild einige Jahre vor dem Abendmahlsaltar entstanden sein zu lassen.

Der Zufall des Vornamens bestimmte einen reichen Brügger Patrizier, Hippolyte de Berthoz, bei dem Maler des Erasmus-Altars eine noch grausamere und sensationellere Marterlegende zu bestellen. Dieser Hippolytus-Altar (Abb. 50), noch heute in der Brügger Erlöser-

kirche (St. Sauveur), ist zum allergrößten Teile das Werk des Dirck Bouts und erweist sich als solches durch Gesichtsausdruck und Körperformen des entkleideten Heiligen, der stark an die Verdammten des Louvrebildes erinnert, durch die Landschaftsbehandlung und durch Gesichts- und Haarschnitt mindestens zweier der vier Reiter, die in erfinderischer Liebenswürdigkeit ihre Pferde mit den verschiedenen Gliedmaßen des Heiligen verknüpft haben und nun, nach verschiedenen Richtungen darauflosreitend, die Ausdehnungsfähigkeit menschlicher Sehnen und Muskeln auf eine wenig aussichtsvolle Probe stellen. Ein Glück nur, daß der Künstler, Lessings Rezept vorausnehmend, sich auf den „fruchtbaren" vorbereitenden Moment beschränkt hat! Die Verteilung des seltsamen Karussells im leicht ansteigenden Hügelgelände ist gut gelungen, doch wird man den Anblick der beiden Flügel vorziehen, die in einer burgen- und tälerreichen, man möchte sagen fränkischen Landschaft rechts den Heiligen vor einem Schloßherrn und seiner Begleitung kniend, links den Stifter und seine Gattin Elisabeth de Kleverwijck vorführen. Die beiden Brügger Herrschaften mit der atmenden Lebendigkeit des Mannes, der leicht angesäuerten Vornehmheit der Frau sind, wie bereits Hugo von Tschudi und später anläßlich der Brügger Ausstellung Hulin feststellte, von Hugo van der Goes gemalt, der auch die letzten landschaftlichen Hintergründe an einigen Stellen übergangen zu haben scheint. Vermutlich hatte Bouts, dessen Hauptwerke sich gegen das Ende seines Lebens zusammendrängen, keine Zeit, zu Porträtsitzungen nach Brügge zu kommen, wo andererseits Hugo, da er in den 70er Jahren ja den großen bildnisreichen Altar für Tommaso Portinari ausführte, sich mehrfach aufgehalten haben dürfte. Das als Lösung einer stachligen Aufgabe bedeutsame Werk läßt sich am besten zwischen dem Abendmahlsaltar und den Gerechtigkeitsbildern, in den Anfang der 70er Jahre, einschieben.

Jetzt wieder allgemein als Werk des Bouts anerkannt ist der eine Zeitlang auf Grund der reichlichen Innenzeichnung und der zierlichen Gliedmaßen einem besonders „aufgestellten" Meister gegebene kleinere Altar der Anbetung der Könige in München. In der Boisserée-Sammlung führte er den etwas nach der Weinkarte schmeckenden Namen „Die Perle von Brabant". Das Werk, das, wie Bredius feststellte, im 17. Jhh. beim Bürgermeister von Mecheln von großen Sammlern umworben wurde, ist in der Erzählung des Mittelstücks munterer als die meisten Bilder des Malers. Die einfache Würde des ältesten Königs, die schönliche gekämmte Geputztheit des steif niederknienden zweiten, das tüchtige Jünglingstum des zur Seite stehenden dritten, die sich auf breitem Weg in den Hintergrund verlierende Kavalkade ergänzen die gute Ordnung der Zimmermannsfamilie und die saubere Wohnlichkeit des in romanischer Ruine untergebrachten Stalls zum frohesten Gesamtbild. In reichster, ein wenig aus Klötzen aufgebauter, aber desto lebendiger bewachsener Felslandschaft stehen auf den Flügeln Johannes der Täufer, nachdenklich, keineswegs ungepflegt, mit der Vorbereitung einer Predigt beschäftigt, und Christophorus, an knorrigem Stabe das Wasser durchwatend, vor uns. Die belebte Malerei der tiefblauen Wellen und das leuchtende Sonnen- und Wolkenspiel am Himmel sind oft gerühmt worden. Die Rückseiten zeigen grau in grau die Heiligen Barbara und Katharina.

Über das gemäßigte Tempo des Meisters scheint die ebenfalls in München bewahrte Gefangennahme Christi (Abb. 51) hinauszugehen, die aber durch das einst zum selben Altar als rechter Flügel gehörige Gegenstück der „Auferstehung" im Werke des Bouts gehalten wird. In den Typen des als entschiedenes Nachtstück hochwichtigen Bildes kehrt sicher Boutsisches Eigentum wieder. Die heuchlerische Inbrunst des Judaskusses, das Geschehenlassen Jesu, die bärbeißige Wut des im Vordergrunde den Malchus verdreschenden Petrus, das Zähnefletschen des Häschers rechts von Christus geben dem Werk einen wilden Ausdrucksreichtum. Nur die

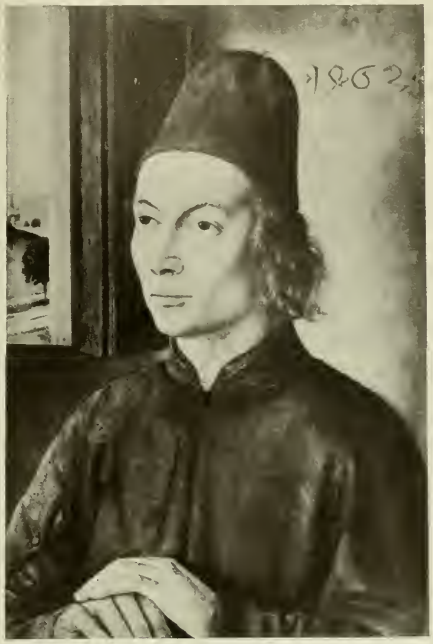
51. Dierick Bouts, Gefangennahme Christi.
München, Ältere Pinakothek

Häufung der Köpfe ist zu doldenhaft. Ein Meisterstück fahler Beleuchtung bleibt die Verhörsszene im Hintergrunde rechts. — Das genau entsprechende Auferstehungsbild erweist sich dem rechten Flügel eines jetzt in die Frühzeit des Künstlers verwiesenen Altars in der Capilla real in Granada weitgehend verwandt. Das Anziehende des Bildes liegt weniger in dem geradlinigen, geziert mit Stand- und Spielbein prunkenden Christus oder dem selbstgefällig das Wunder demonstrierenden Engel als in der erstaunlichen Beobachtung der erschreckt aus dem Schlafe fahrenden Wächter. Die grauen Rückseiten mit den beiden Johannes — der Täufer ist in die Dessauer Schloßsammlung gekommen — besitzen außer ernster, etwas starrer Durchzeichnung nicht viel Merkwürdiges.

Einige minder großangelegte Werke schließen sich den maßgebenden Spätleistungen an. Die Tafel mit Moses vor dem brennenden Dornbusch, früher in der Pariser Sammlung Kann, jetzt in der Johnson-Sammlung in Philadelphia, kristallisiert sich leicht an den Eliasflügel des Abendmahlsaltars, mag aber ein paar Jahre früher entstanden sein. Auch hier ein Doppelmotiv der Erzählung: Im Hintergrund sieht man den Mann Gottes, der seine Fußbekleidung wieder anzieht. Durch das Münchener Auferstehungsbild und den Christophorus-Flügel der „Perle" wird wiederum das Bild des am Jordanufer wandelnden Christus in der Sammlung des Prinzen Rupprecht von Bayern angegliedert. Hier stellt vom anderen Ufer her Johannes den knienden Stifter — eine Gestalt von höchster Meisterschaft der Zeichnung — dem Heiland vor, dessen Beinstellung genau das Motiv des Auferstehungsbildes wiederholt. — Der Petrus und der Christus des Abendmahls endlich kehren auf dem Berliner Sechsfigurenbilde „Christus bei Simon" wieder, in welchem der Künstler, offenbar dem minder feierlichen Stoffe gegenüber, sich ungezwungener erging als in dem Löwener Hauptwerk. Die Menschen sind hier durch Gesten und Blick zur Handlung in innige Beziehung gebracht. Man fühlt, wie der zur Erde gebeugten Magdalena das Blut zu Kopfe steigt, man glaubt an die Gebetsversenkung des rechts knienden, keineswegs dem Vorgang zuschauenden Kartäusers.

Wie so mancher altniederländische Künstler macht es auch Bouts der Forschung nicht leicht, von den reichlicher erhaltenen Werken der reifen Erfolgszeit rückwärts schreitend seine Anfänge zu erschließen. Nur eine unvollkommene Brücke ist das Brustbild eines in ruhiger

Besinnlichkeit nach links blickenden Mannes (Abb. 52) in der Londoner Nationalgalerie, das unseren Großvätern für das Selbstbild Hans Memlings in der Brügger Spittelertracht galt. Auf Grund unmißverständlicher Eigenheiten der Modellierung und Schattengebung dem Bouts zugewiesen, trägt es die wichtige Jahreszahl 1462, die groß und wie gemeißelt an der Wand zu lesen steht. In Weiterbildung einer bei Petrus Christus vorkommenden Bildform ist hier der Mensch am Fenster, von Luft und Licht umspielt, im Frieden des Heims dargestellt. Dem bedeutenden und klaren Stück reiht man das kleine, stark in Helldunkel gesetzte Porträt eines stumpfnasigen Mannes in der früheren Pariser Sammlung Warneck und einen hageren Beter in der Londoner Sammlung A. Brown als wahrscheinlich frühere, einen Herrn mit regelmäßigen, bestimmt abgemessenen Zügen, dessen betend erhobene Fingerspitzen vom Rahmen abgeschnitten werden, im Neuyorker Museum als späte, in der Nähe der Gerechtigkeitsbilder entstandene Bildnisleistungen an.



52. Dierick Bouts, Männliches Bildnis von 1462. London, National-Galerie

Vielleicht gerade wegen der besonders augenfälligen Einwirkung des Roger van der Weyden wird man einige im besonderen Sinne kirchlich ergriffene Werke des Malers in seine Mittelzeit, als er gerade in den engeren Dunstkreis des Meisters von Tournai eingetreten war, versetzen wollen. Das bedeutendste dieser „leidvollen" Werke ist die Beweinung Christi im Louvre, die die gestreckte Schlankheit des Toten von Roger übernimmt, aber Magdalena und Johannes fast aus der Komposition löst und sie in ihrem Schmerz allein läßt. Besonders wohlgelungen ist hier die weitgedehnte Landschaft mit den sanft thronenden Hügeln. Reich, fast überladen in der Durchzeichnung der Christusgestalt erfreut die in Leimfarben auf Leinwand gemalte Grablegung in der Londoner Nationalgalerie (Abb. 53) durch das frisch blühende Profil Magdalenas und durch den gewissenhaft schönen Bildniskopf des Nikodemus. Das scheue Herantreten des hochschlanken Johannes ist hier ein besonders günstiger Fund des Malers. Mehr belebte Statuenmalerei ist der Kruzifixus mit Maria und Johannes im Berliner Museum. Verwesungsspuren im Gesicht des Heilands, reichliches Tränenrot in den Zügen des Johannes entschädigen hier nicht für das fehlende kompositionelle Eigenleben.

Als ein Werk, das kurz nach Dircks Übersiedlung, also unter Bewahrung noch vielfacher aus der holländischen Heimat mitgebrachter Eigenschaften entstanden wäre, gilt der in zwei fast gleichwertigen Exemplaren in Spanien vorkommende Altar der Kreuzabnahme. Er wird bei der Schwierigkeit, die die Aufstellung sowie kirchliche Gründe einem genauen Studium

53. Dierick Bouts, Grablegung Christi.
London, National-Galerie

des Exemplars der Königskapelle in Granada entgegensetzen, meistens nach der Wiederholung im Colegio del Patriarca in Valencia beurteilt. Ähnlich wie bei Roger sind die Darstellungen in hohe Bogenlaibungen eingespannt, doch sind die Bögen auf den Flügeln gotisch spitzig, im Mittelbild romanisch rund und breit. Die Hauptkomposition ist von Roger relativ unabhängig. Nach luftiger Weiträumigkeit wird gestrebt. Die Bewegungen sind knickig und eckig, der viel zu lange und dabei kurzhalsige Christuskörper bewußt unschön, sein flatterndes Lendentuch wie im Winde gefroren. Heiter und weit, sanfthügelig entwickelt sich die Landschaft. Die Flügelbilder, Kreuzigung und Auferstehung, zeigen ein unverkennbares Streben der Figuren in die Senkrechte. In der Auferstehung erweist sich nicht nur das Standmotiv Christi, sondern auch Gestalt und Bewegung des vorderen jüngsten Wächters als Vorbild der Münchener Darstellung.

Von dem Kreuzabnahmealtar zurückschreitend, nimmt Friedländer vier gleich große Altarflügel des Prado-Museums — Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige — als früheste erhaltene Arbeiten des Bouts in Anspruch. Hier stimmt die Rahmung in Bögen mit baldachinbekrönten Nebenszenen ganz und gar mit zwei Altären Rogers überein; die Heimsuchung kann schwerlich ohne Kenntnis des Rogerschen Bildes in Lützschena entstanden sein. Innerhalb dieser Abhängigkeit aber tritt ungebärdige stiernackige Eigenkraft zutage. Die Gesichter sind auffallend groß im Verhältnis zum Körper, von dem sich die Gliedmaßen nur mit ängstlicher Vorsicht entfernen. Alle Formen, vor allem die Hände, sind in voller und reifer Schwere herausgearbeitet. Die Komposition von massiger anmutloser Wucht: In der Anbetung (Abb. 54) bilden die fünf Köpfe ein Quadrat unter einem rechtwinkligen Dreieck, so daß man an den Satz des Pythagoras denkt.

Um manchen liebenswürdigen Zug, nicht um Entscheidendes ergänzen eine Reihe von Madonnenbildern das Gesamtbild des Meisters. Die breitstirnige, blondflechtige, kühlblickende Frau in der Carrand-Sammlung des Bargello in Florenz, deren Mund vom Munde des Christuskindes gesucht wird, die leidend Blickende in Vorderansicht mit dem abwesend schauenden, die Brust der Mutter pressenden Kinde aus der Sammlung Stroganoff, die reif-schwere der Londoner Nationalgalerie vor Fenster und Brokatwand mit dem auf einer Brüstung sitzenden Kinde, endlich die leicht Schmerzliche mit dem ins Weite schauenden Knaben in Frankfurt stellen der reichen Menschlichkeit des Künstlers das beste Zeugnis aus. Ergänzt wird die Aussage dieser Halbfiguren durch die thronende Madonna in London, die in freier Ausgestaltung eines Eyckischen Vorbilds die vornehme rechte Hand segnend auf das Buch des Paulus legt, während der Knabe mit beiden Händen dem etwas lauernd herangeknieten Petrus zustrebt, und durch die eigenartige im offenen Gartenhof mit singenden Engeln sitzende Mutter Gottes in Granada. Durch ansprechende, etwas kummervolle Schlichtheit zeichnet sich

die Madonna auf einer nur in Bruchstücken und in einer Kopie Berliner Privatbesitzes erhaltenen Geburt Christi und in einer kleinen Ganzfigurdarstellung des Louvre aus. Eine abgezirkelt geradlinige, um 1450 entstandene Krönung Mariä von Bouts besitzt die Wiener Akademie, eine durch den halbverlegenen jungenhaften Ausdruck des Engels bemerkenswerte kleine Verkündigung die Petersburger Eremitage. — In der Werkstatt des Meisters, die nach seinem Tode noch jahrzehntelang besonders von seinem Sohne Albert fortgeführt wurde, entstand wohl auch die weiträumige Weiterbildung des Rogerschen St.-Lukas-Bildes, die dem Lord Penrhyn gehört. Die heilige Frau ist hier von fast häßlich wirkender Herbheit; in dem Maler ist uns vielleicht ein — drittes — Porträt des Dierick Bouts erhalten.

54. Dierick Bouts, Anbetung der Könige. Madrid, Prado

Die Gesamterscheinung des Haarlem-Löwener Meisters steht nach dem bisher gesicherten Material als die eines Künstlers vor uns, der schon früh seine durchaus echt bestimmte Eigenart dem Stil des schon bald sich allgemein durchsetzenden Roger van der Weyden anpaßt. Ordnet man die vier Tafeln im Prado, den Granada-Valencia-Altar als ausgesprochene Jugendarbeiten, die Londoner Grablegung, das Männerporträt von 1462 und die Pariser Beweinung als Werke der Mittelzeit, Abendmahl, Hippolytus und die Gerechtigkeitsbilder als späte Leistungen ein, so kann man verfolgen, wie dem Künstler die Hand leichter und dann wieder unsicherer geworden ist. Gerade dies läßt auf Erreichung eines beträchtlichen Alters schließen. Weitgespannte oder gar sprunghafte Wandlungsfähigkeit ist bei Bouts nicht wahrzunehmen. Seine unverkennbare Eigenart muß doch wohl mehr als persönlich, denn als holländisch gewertet werden. Den „holländischen Stil" bei Bouts gegen das Rogertum deutlich abzugrenzen, würde nur dann gelingen, wenn zweifellos vor seinen Jugendwerken entstandene holländische Tafelbilder seiner Rangstufe erhalten wären. Solche sind aber bis jetzt nicht beweiskräftig nachgewiesen worden. Da bereits die frühesten Arbeiten des Malers Rogersches Geistesgut in äußerlicher Übernahme zeigen, erhebt sich die Frage, ob Bouts irgendwann in der Brüsseler oder gar schon in der Tournaier Werkstatt Rogers gearbeitet hat. Zwingende Notwendigkeit zur Annahme solcher persönlicher Schülerschaft liegt nicht vor. Offenbar hat

der Rogerstil sich von der Kreuzabnahme ab wie ein Lauffeuer verbreitet, und Dierick, gewiß ein Sucher höchster Qualitäten, wird auch in Haarlem Mittel und Wege gefunden haben, sich Nachzeichnungen Rogerscher Kompositionen zu verschaffen, vielleicht auch das eine oder andere Original des Tournaiers im Norden zu sehen bekommen haben. Möglicherweise war ihm der starke, wesensfremde Impuls des südniederländischen Meisters gar nicht unwillkommen. Seiner Natur nach ist Bouts mehr ein Ausführer als ein Erfinder. Ihn interessiert an den Menschen die atmende Körperlichkeit, die er bis auf die Ausdünstungen der Haut nachzufühlen scheint, in der Landschaft, so wenig auch er sich von der dem Mittelalter anhaftenden Gebirgsromantik befreien kann, die feuchte aufgelockerte Scholle. Weniger straff durchgeführte Anatomie als die Wahrheit der im Einzelfall gebundenen Körperillusion ist sein Ziel. Völkerkundliches ist ihm nicht fremd. Gewiß ist nicht Bouts der Erfinder der Rassejuden in der Malerei, aber vor Rembrandt sind nur wenige dem jüdischen Wesen so nahe gekommen. Im Ausdruck bleiben seine Menschen fast immer hinter dem geforderten Erregungsgrade zurück — und in diesem Punkte wächst die Behutsamkeit des Malers mit der Größe der Aufgabe. Innerhalb dieser Beschränkung liefert er unbedingte Wahrheit. Am besten gelingen körperliche Ermüdungs-, Spannungs- und Schmerzzustände, während die Zartheiten seelischer Steigerungen nicht völlig zur Ausdeutung kommen. In der Wiedergabe von Stoffen geht der Meister noch einige Grade über die van Eyck und den Flémaller hinaus; das Äußerste auf diesem Gebiet leistet dann anderthalb Generationen später ein anderer Haarlemer, Jan Mostaert. Fraglos ist, beispielsweise im Mittelbild des Abendmahlsaltars, der weite luftige Raum besser bewältigt, als es die van Eyck vermochten.

Alt und wohlgegründet ist Diericks Ruhm als Landschaftsmaler. Die Eigenart der Kleintiere und Pflanzen beobachtet er in der „Perle von Brabant", die Biographie eines sich lang hinschlängelnden Weges gibt er in „Elias in der Wüste". Den Schauern höllischer Felsenhöhle wird er im Verdammtenbilde des Louvre gerecht. Stadtveduten rollt er in der Berliner Kreuzigung und in „Abraham und Melchisedek" auf, die Stimmungskraft hochthronender Felsen gibt er in der „Mannalese". Ebendort, noch mehr aber in der „Perle von Brabant" erweist er sich als kühn beobachtender Wolken- und Lichtmaler. Mit den Problemen des Nachtstücks ringt er erfolgreich in der Münchener Gefangennahme.

Kein Stürmer und Dränger, aber ein guter und dabei weltkluger Mensch und Künstler scheint in dem schon bei Lebzeiten belohnten Manne vor uns zu stehen. Die Vorzüge seines Werks sind Vorzüge der menschlichen Gediegenheit und daher an die persönliche Leistung gebunden. Schon der Sohn gibt den köstlichsten Vorzug des Vaters, die innerlich durchwärmte und dabei dem Gegenstand getreue Farbe zugunsten eines reizlosen Grüngrau bald genug auf. Von den anderen Nachfolgern erscheint der nach einem Bilde des Frankfurter Städelmuseums benannte „Meister der Tiburtinischen Sibylle" als der Tüchtigste: In freier und lockerer Komposition heben sich dort die ernsten, ein wenig pedantisch schwerfälligen Gestalten dunkel von auffallend gut beobachtetem hellen Grunde ab. — In der Kölnischen Malerschule haben sowohl der „Meister des Marienlebens" wie der diesem verwandte „Meister der Lyversbergschen Passion" wichtige Anregungen von Werken des Bouts empfangen.

* * *

Die Zerstörungen im Bildersturm und die weitherzigen Eigentumsbegriffe der spanischen Belagerer tragen Mitschuld daran, daß uns aus der Heimatstadt des Dierick Bouts nur ein einziger gleichzeitiger Meistername und von diesem Meister nur ein gesichertes Werk aufbehalten ist — zugleich eigentlich das einzige holländische Tafelgemälde aus der Zeit Diericks,

das an Qualität mit ihm ungefähr auf der gleichen Linie stünde. Karel van Mander, der sein Buch ja größtenteils in Haarlem schrieb, hatte Gelegenheit, einen dortigen Malergreis, Albert Simonsz., zu befragen. Dieser war 60 Jahre vor dem Erscheinen des „Schilderboeck", also 1544, Schüler des damals etwa 70jährigen Jan Mostaert gewesen, und dieser, der bekannte Hofmaler Margarethens von Österreich, hatte nach der Versicherung des Gewährsmanns die beiden ältesten Maler Haarlems, Albert van Ouwater und seinen Schüler Geertgen van Sint Jans, nicht mehr gekannt. Setzt man das Alter, in welchem ein Malerknabe sich für die erwachsenen Meister seines Fachs zu interessieren beginnt, mit zehn bis zwölf Jahren an, so käme man etwa auf das Jahr 1485 als auf ein Datum, zu welchem weder Ouwater noch Geertgen mehr gelebt hätten. Da Geertgen nun nach demselben Berichte van Manders sehr jung, etwa 28jährig starb, dürfte seine Lehrzeit bei Ouwater um das Jahr 1470 kreisen. Um diese Zeit sprechen auch die Urkunden — ein einziges Mal — von Ouwater: 1467 wurde in der Haarlemer Bavokirche ein Grab für Ouwaters Tochter „aufgetan".

Zwei Werke sind es, die der älteste Biograph der niederländischen Maler von Ouwater kennt: Der Altar der Rompilger in der Bavokirche mit den Aposteln Petrus und Paulus und einer bemerkenswerten Fußtafel, auf der in anmutiger Landschaft die Pilger in allerlei Stellungen des Wanderns und der Rast zu sehen waren, und eine Erweckung des Lazarus. Von dem Pilgeraltar hat sich keine Spur erhalten; das Lazarusbild aber war von den Spaniern nach der Einnahme von Haarlem „ohne zu bezahlen" beschlagnahmt worden. Van Mander beschrieb es nach einer Kopie, die ein Schüler des Maarten van Heemskerck besaß. Im Jahre 1889 tauchte das Original im Besitz der Marchesi Mamelli in Genua wieder auf, wurde durch Ludwig Scheibler und Wilhelm von Bode nach einer eingesandten Photographie als das altbeschriebene Werk wiedererkannt und für das Berliner Museum erworben.

Das Bild (Taf. V), in einzelnen Grundzügen der dem Roger van der Weyden zugeschriebenen Londoner Erhebung der Leiche des hl. Hubertus ähnelnd, verlegt den Vorgang in den Chorraum einer Kirche. Der fast nackte Lazarus sitzt auf seinem geöffneten Grabe und erhebt die Hände halb erstaunt, halb betend. Links segnet der dunkelgewandete Christus in etwas träger Sanftmut, umgeben von einigen seiner Jünger und den Angehörigen. Die rechte Hälfte füllt, in Kleidung und Charakteristik überreich, eine Judengruppe, die geistig den theatermäßig bewegten Juden auf dem Eyckischen Brunnen des Lebens nähersteht als den mit seelischem Eindringen ergründeten Juden des Bouts. Petrus, die kernigste und stärkste Gestalt des Bildes, vermittelt in lebhafter Ansprache zwischen den Gruppen. Hinter dem Gitter des weit über Mannshöhe durch Scherwände abgeschlossenen Chorraums drängen sich die Zuschauer. Das fahle Tageslicht, das durch die Butzenscheiben des Chorumgangs einfällt, ist neben der Malerei der zum Teil geäderten Marmorsäulen vielleicht der stärkste Könnensbeweis auf dem Bilde.

Der Maler, der dieses schuf, steht Dierick Bouts zeitlich und dem Stil nach nicht fern, ist aber unbedingt eine selbständige Persönlichkeit. Nicht nur ist der Christus- und der Petrustyp den gleichen Gestalten des Bouts verwandt: Auch die Abdämpfung der Erregtheit, die Vorliebe für prunkende Gewandung und die tadellose Güte des Handwerks sind beiden Meistern gemeinsam. Heller aber, fast gelblich ist bei Ouwater die Gesichtsfarbe: Lazarus erscheint kaum viel blasser als die gesund im Leben Wandelnden. Die Farbenwahl zielt allgemein auf größere Helligkeit: Gelb und mattes Grün spielen eine besondere Rolle; auch Weiß wird, wo es irgend geht, angewandt. Der Maler liebt breite Gesichter mit kurzer gerader Nase; sein Können beweist er in einer geschickt gestellten Rückenfigur und in dem nach dem Modell durchgezeichneten Lazarusakt. Gegenüber der von Bouts fast ausnahmslos angewandten Gotik steht hier kundig durchgeführte romanische Bauform. Trotz der theatermäßig bewegten Handlung spricht aus dem Bilde eine Stille, die man je nach Geschmack Schwäche oder Verhaltenheit nennen mag.

Dem einen jedenfalls merkwürdigen und bedeutenden Werke hat sich bisher kein weiteres Tafelbild mit Sicherheit anreihen lassen. Eine Breitkomposition des gleichen Erweckungsstoffs, die durch Pfeiler den Ausblick auf eine baumbepflanzte Straße eröffnet, scheint in einer alten Nachzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts erhalten, während das Dresdener Kabinett, anscheinend von gleicher Kopistenhand, die Zeichnung einzelner Figuren von einer den Stil des Berliner Bildes tragenden Kreuzigung besitzt. — Einen kleinen, ernst und feurig nach rechts blickenden Stifterkopf, über dem man noch die Finger des beschützend einführenden Heiligen wahrnimmt, bestimmt Friedländer im Neuyorker Metropolitan-Museum als Bruchstück einer Arbeit Ouwaters, während die in der gleichen Sammlung dem geheimnisvollen Haarlemer zugeschriebene Madonna vor brokatbespanntem Fenster und felsiger Landschaft — in der recht animalischen Träumerei und der ausführlichen Wiedergabe der seidigen Haarsträhne gewiß recht holländisch anmutend — mit keinem der vielen Köpfe des Lazarusbildes genügend Übereinstimmung besitzt, um Ouwater gegeben werden zu können.

Der bisherige, im ganzen recht kärgliche Befund gibt der Vermutung Raum, daß Ouwater eine frühe, noch vor den Madrider Bildern liegende Stilstufe des Dierick Bouts fortgeführt habe. Selbst wenn wir den „Alberto di Holanda", von dem der Morellische Anonymus im Hause des Kardinals Grimani in Venedig zahlreiche Landschaften sah, mit Ouwater gleichsetzen, kommt Ruf und Ruhm gegenüber der zum mindesten im Alter glänzenden Stellung des Dierick Bouts kaum genügend in Anschlag, um vor Erbringung weiterer Beweise den Unbekannteren als den Führer anzunehmen.

Die schon vor Jahrzehnten von Willem Vogelsang begonnenen, später von Byvanck und Hoogewerff, in Deutschland durch Friedrich Winkler fortgeführten Bemühungen, den über die Bibliotheken Europas verstreuten Bestand niederländischer Miniaturen des 14. und 15. Jhhs. genau nach nordniederländischer und südniederländischer Herkunft zu gliedern, haben bisher jedenfalls noch nicht zur klaren Herausstellung festumrissener Künstlerpersönlichkeiten geführt. Die Beschäftigung mit den unter der Kalktünche hervorgekratzten oder auf altersbraunen auseinanderplatzenden Gewölbeplanken entdeckten Kirchenmalereien Hollands ergab als Hauptresultat, daß diese dekorativen Arbeiten an Stilbestimmtheit und Formenreichtum meist selbst hinter schwächeren Tafelbildern zurückstehen. Gegenwärtig ist mithin der von Übereifrigen angefochtene Satz noch nicht entkräftet, daß die echte und rechte holländische Malerei erst um das Jahr 1480 mit Ouwaters Schüler Geertgen, dem vielleicht ein paar Jahre früher beginnenden Meister der Virgo inter Virgines und mit dem Eigenbrödler Hieronymus Bosch anfängt.

Nur ganz wenige, bisher nur annäherungsweise bestimmte Bilder machen zugleich auf die Einordnung als holländisch und auf ein früheres Datum Anspruch.

Die mittelgroße Mannalese des Museums in Douai, die schon einmal dem Ouwater zugeschrieben wurde, jetzt aber selbst als „holländisch" bezweifelt wird, zeichnet sich vor der gleichen Darstellung des Bouts durch einen etwas gewaltsamen Ausdrucksreichtum aus: Einzelne Glückliche halten die Körbe hoch empor, Kinder sammeln mit übertriebenen Bewegungen am Boden. Der Stil zweier bärtiger Köpfe hält zwischen Bouts und Goes die Mitte. Die Felsen des Hintergrundes zeigen unnatürlich abgeschnittene Formen.

Der zartfarbige Kreuzigungsaltar des Amsterdamer Rijksmuseum mit dem Utrechter Dom im Hintergrund, der Gregoriusmesse und Christophorus auf den Flügeln erweist sich besonders durch seltsame Altertümelei — Gesicht und Bart des Christophorus muten ausgesprochen vor-vaneyckisch an — als die geschmackvolle Vergrößerung eingebürgerten Miniaturstils. Vielleicht ist die von der Zeit arg mitgenommene Wandmalerei des „Baumes Jesse" in der Utrechter Buurkerk von derselben Hand.

Auf bedeutend geringerer Höhe steht das ebenfalls ins Rijksmuseum gelangte in 18 Quadratfeldern die Passion erzählende Häufelbild, das aus der Roermonder Liebfrauenkirche erworben wurde. In der Erzählung nicht ohne flotten Schwung, bietet es in der schematischen Andeutung der Hintergründe, in der Behandlung der Körperformen rechte und schlechte Kirchengebrauchskunst. Die geschichtliche Einordnung solcher Arbeiten neben Ouwater- und Boutsqualitäten verlangt denkbar große Vorsicht. Ein stilverwandtes Altarwerk mit dem Marienleben als Hauptdarstellung gelangte aus dem Nachlaß des verdienten Alterfumsfreundes Mgr. van Heukelom in die holländische Staatssammlung.

Albert van Ouwater, Die Auferweckung des Lazarus.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Stärkeren Farbenglanz, eine Wucht, die an Conrad Witz denken läßt, besitzt die im Auftrage des 1470 gestorbenen Lodewijk Blois van Treslong ausgeführte Gedenktafel für den 1426 in Zeeland gefallenen Herrn Raes van Haemstede. Das Bild (Abb. 55), jetzt im Utrechter Museum, zeigt in der Mitte den aus einem Buche vortragenden Christus, links den Verstorbenen mit dem hl. Georg und seinen Verwandten Lodewijk und Maria van Haemstede, rechts die Witwe mit zwei Töchterchen und der hl. Elisabeth. Alles dies vor weiter sanfthügliger baumreicher Landschaft in blinkenden Trachten und so lustig, daß man fühlt: Für Stifter und Maler war Kämpfen und im Kampfe fallen eine große und frohe Angelegenheit. In diesem Sinne sprechen auch die schwellenden Kußlippen fast aller Personen.

55. Gedenktafel für Raes van Haemstede. Utrecht, Museum

Literatur.

Zu Dierick Bouts und zu verwandten Künstlern.

Edv. van Even, Thierry Bouts, Louvain 1864. — Ders., L'ancienne école de peinture de Louvain, Brüssel 1870. — W. v. Bode, Die Auferweckung des Lazarus v. A. van Ouwater. Jahrb. d. pr. Kunsts. XI (1890), S. 35 ff. — F. Dülberg, Die Leidener Malerschule, Berlin 1899. — C. Aldenhoven, Geschichte der Kölnischen Malerschule, Lübeck 1902, S. 208 ff. u. 227 ff. — G. Hulin de Loo im Catalogue Critique der Brügger Ausstellung. Gent 1902, — Ders., Burlington Mag. XLV, S. 56. — P. Heiland, Dierick Bouts. Strsb. 1902. — F. Dülberg, Frühholländer I—IV, Haarlem 1903—06. — Arnold Goffin, Th. Bouts, Brüssel 1907. — Karl Justi, Miscellaneen aus der spanischen Kunstgeschichte, Berlin 1908 I, S. 324 ff. — Gomez-Moreno, Gazette des Beaux-Arts., Bd. 40 (1908). — G. van Kalcken, Peintures ecclésiastiques du moyen âge, série I—5. Haarlem 1909/19. — W. R. Valentiner, Aus der niederländischen Kunst, Berlin 1914. — Th. Demmler (mit A. Feulner u. H. Burg), Geborgene Kunstwerke aus dem besetzten Nordfrankreich, München 1918. — Ludw. v. Baldass, Ein Frühwerk des Geertgen van Sint Jans u. d. holl. Malerei des 15. Jhhs. Jahrb. d. kunsth. Sammlungen, Wien, Bd. 35 (1920/21), S. 1 ff. — A. W. Bryanck u. G. J. Hosgewerff, Noordnederl. Miniaturen in Handschriften der 14e, 15een 16e eeuwen. Haag 1922/23, — Kurt Glaser, Die altdeutsche Malerei, München 1924, S. 157 ff. — F. Winkler, Unbeachtete holländ. Maler des 15. Jhhs. Jahrb. d. pr. Kr. XLIV (1923), S. 136 ff. — Ders., Die flämische Buchmalerei, Leipzig 1925. — M. J. Friedländer, Altniederl. Malerei Bd. 3; hierzu O. Pächt in Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur hrsg. v. Katsch u. Pinder 1927, S. 37 ff.

Die Genter Schule: Joos van Wassenhove und Hugo van der Goes

Im dritten Viertel des 15 Jhhs tritt die Stadt, in der der Altar der Brüder van Eyck stand, eine Stadt eifrigen und trotzigen Bürgerstolzes, mit zwei starken und merkwürdigerweise im Sinne der oberen Hälfte des gewaltigen Eyckwerks ins Monumentale strebenden Künstlerpersönlichkeiten in den Vordergrund der geschichtlichen Entwicklung. Aus Gent stammt der erste niederländische Künstler, von dem wir wissen, daß er den Versuch machte, einen Ausgleich zwischen heimischer und italienischer Art zu finden. Sein Freund, der ihm einen Teil des Geldes zur Reise nach Italien geliehen hat, kehrt mit besonderer Entschiedenheit die seelenkünderischen Werte der Malerei hervor und erreicht es, obgleich er bis an sein Lebensende die Herrschaft über das liebevoll durchgeführte Beiwerk bewahrt, seine Kunst von der Überbetonung der stimmunggebenden Nebendinge zu befreien, die in einem berühmten Gespräch Michelangelo nicht ganz gerecht der niederländischen Art zum Vorwurf machte. Vielleicht hat die harte Kampfstimmung, die seit Jahrhunderten die auf ihr unabhängiges Flamentum stolzen Bürgerkreise gerade dieser Stadt erfüllte, mit zur Entstehung einer auf das Große und Wesentliche gerichteten Kunst beigetragen. Diese freilich verblühte in Gent aus Gründen, die vor allem auch in den Lebensschicksalen der beiden Meister lagen, nach wenigen Glanzwerken. Im nicht fernen Brügge feierte sie aber Jahrzehnte später in den edelsten Leistungen des gleich seinem Landsmanne Dierick Bouts nach dem wohlhabenderen Süden gewanderten Gerard David und noch später in Antwerpen in den hell leuchtenden Bildern des Quinten Massys ihre Auferstehung.

Joos van Wassenhove scheint ein Zugezogener in Gent gewesen zu sein. Erst vier Jahre, nachdem er in die Antwerpener Gildenliste eingetragen war, wurde er am 6. Oktober 1464 in Gent Meister. Beim Zunfteintritt des in seiner Kunst ihm verwandten und überlegenen Hugo van der Goes war er zweimal im folgenden Jahre Bürge für diesen. 1467 führte er eine jener dekorativen Arbeiten niederer Art aus, auf die auch hochstehende Künstler jener Zeit nicht zu verzichten pflegten. Wahrscheinlich ist er im Laufe des Jahres 1468 nach Italien gewandert; Hugo van der Goes lieh ihm damals eine schwer beitreibbare Summe, die eine Familie van der Sickel dem Freunde schuldig war.

Erst 1473, also vielleicht nach fünfjähriger Wanderschaft, taucht Joos, der in Gent niemals mehr erwähnt wird, in Italien auf. Und zwar ist jetzt die Stadt seines Wirkens Urbino, der Ort, wo Giovanni Santi lebte und wo zehn Jahre später Giovannis Sohn Raffaello, der berühmteste aller italienischen Maler, geboren werden sollte. Der Fremdling empfing im genannten Jahre Zahlungen für eine große symbolische Darstellung des Abendmahls, ein Werk, das die dortige Fronleichnamsgemeinschaft bei ihm bestellt hatte. Es scheint aber, daß der Herzog von Urbino selber, Federigo da Montefeltre, sich in weitgehendem Grade an den Herstellungskosten beteiligte, da sein Bildnis und das seines Kindes im Hintergrunde der Tafel zu sehen sind.

Die große, in der Höhe und Breite mehr denn 3 m messende Darstellung des Abendmahls wird noch heute, freilich durch Verreibungen und Übermalungen etwas entstellt, im alten Herzogspalast von Urbino bewahrt (Abb. 56). Sie verrät uns einen Künstler, der unter dem Eindruck der großen Formen des Südens die kostbare Gediegenheit des Dierick Bouts bewußt verlassen hat, vielleicht auch nie den vollen Sinn für diese fromme und entsagende Form der Kunstübung besaß.

In hellen Farben mit vielem starkem Rot, lichtem Blau, Grau und stumpfem Grün gehalten, tut das Werk als Komposition den wichtigen Schritt von der Darstellung zur Symbolisierung eines biblischen Ereignisses. Die Handlung ist aus dem gemieteten Wirtszimmer, in das die Schrift das Abendmahl verlegte, in den fast schmucklosen Chorraum einer Kirche übertragen worden. Christus, an Größe alle Anwesenden überragend, steht stark bewegten Schrittes gerade in der Mitte. Das große und hohe Haupt mit edler, stark gebildeter Nase zieht alle Blicke auf sich. Statt des bisher üblichen Fleischbrockens reicht er seinen Jüngern die Oblate und zwar dem starkbärtigen, in naiver Hingegebenheit vor ihm knienden Petrus zuerst. Der Tisch, auf dem noch Kelch und Brote zu sehen sind, scheint gerade noch von einem dienenden Engel abgeräumt zu werden, dessen schmales Gesichtsoval

56. Joos van Wassenhove, Abendmahl. Urbino, Herzogspalast

auffällt. Neun der Apostel treten von links, drei von rechts zum Heiland heran, dessen freies Raumspiel aber keineswegs von ihnen bedrängt wird. Sämtlich sind es kraftvoll bärtige Charakterköpfe, aus denen Ernst und Ergriffenheit spricht. Unfern der Schmalseite des Tisches taucht im Mittelgrunde rechts das unverkennbare, durch Piero della Francesca unsterblich gewordene Profil Herzog Federigos mit der eingekerbten Hakennase auf. Er steht in eifrigem Gespräch mit dem orientalisch gekleideten und hierdurch von allen Gestalten des Bildes am meisten an Dierick Bouts erinnernden Gesandten des Perserkhans, dem Venezianer Caterino Zeno, der damals die italienischen Höfe zu einem Bündnis gegen die Türkei zu gewinnen trachtete. Am Himmel schweben zwei Engel, deren reiche Knitterfalten noch manche Spur der Rogerschen Kunstüberlieferung zeigen und jedenfalls das Niederländischeste an dem Bilde sind. — Im Hintergrunde erkennt man das Söhnchen des Herzogs auf dem Arme seiner Pflegerin.

Der kühne und neue Bildgedanke stammte nicht von Joos, sondern von Fra Angelico da Fiesole, der ja bereits auf Roger van der Weyden, als dieser in Italien war, in einem Falle anregend gewirkt hatte. Joos konnte ein Abendmahl in einer der seinigen verwandten Umdeutung in Florenz, wo es noch erhalten ist, und in Rom, wo es einem inneren Umbau im Vatikan zum Opfer fiel, gesehen haben. Für die italienischen Kunstfreunde wird der gefüllte, verinnerlichte Ausdruck der vor ihrem Herrn knienden Apostel das Neue gewesen sein; beim Entstehen der großbewegten Monumentalität des mit weitgespanntem Gange als Mittler daherschreitenden Christus mag der Niederländer seine eigene Wandlung verspürt haben.

Giovanni Santi fand das Bild merkwürdig genug, um die Christusgestalt in einer gleichfalls noch in

57. Joos van Wassenhove. Hl. Ambrosius. Rom, Palazzo Barberini

Urbino befindlichen Halbfigur zu kopieren. Noch achtzig Jahre später spricht Vasari von der „nobil' pittura" des „Giusto da Guanto".

Die Bemühungen, ein Werk des Joos zu finden, das vor der nicht mehr rein niederländischen Kunststufe des Kommunionbildes stünde, scheinen insofern von Erfolg gekrönt zu sein, als sich ernsthafter Widerspruch gegen Friedrich Winklers Bestimmung eines äußerst figurenreichen, noch heute in der Genter Bavokirche hängenden Dreiblatts auf den Namen des Joos van Gent kaum erhoben hat.

Das früher dem völlig sagenhaft gewordenen Gerard van der Meire zugeschriebene Altarstück enthält, in doppelten Rundbögen überhöht, in der Mitte eine in reichaufgebauter Landschaft sich abspielende Kreuzigung, auf den Flügeln die Quellenweckung des Moses und das Wunder der Ehernen Schlange. Wenn dieses Werk wirklich eine Arbeit der Genter Jahre des Joos ist, so erklärt es bereits zum guten Teile, warum der Maler sich in der heimatlichen Kunstübung nicht wohl fühlte und sein Heil in der freien Weiträumigkeit des Südens suchte. In weiten Abständen voneinander sind die drei hohen Kreuze aufgestellt, vor fein belebtem Wolkenhimmel sich nur schwach abzeichnend. Die ohnmächtig zusammengesunkene Maria und die um sie bemühten Frauen werden in keiner ihrer Bewegungen voneinander beengt und können ihrem Schmerz in der freien Gottesnatur vollen Lauf lassen. Ebenso ist das tänzelnde, vielleicht eine Erinnerung an die Streiter Christi vom Genter Altar bedeutende Pferd des römischen Hauptmanns niemandem im Wege. Der Künstler liebt schwebende, groß ausgeschwungene Gebärden wie die des mit vorgestrecktem Kopf an den Felsen schlagenden Moses. Auch auf dem linken Flügel läßt er zwischen der Schlange und denen, die von ihr Heilung erwarteten, reichlichen Raum. Alle Körperlinien sind weich und frei gelöst; von der Enge, in der auf den eyckischen Kreuzigungs- und Gerichtstafeln in Petersburg die Handelnden sich den Atem versperrten, ist nichts mehr übriggeblieben.

Der gleiche Sinn für großzügige Raumverwaltung, der in dem Hauptwerk von Urbino und in dem Genter Dreiblatt zutage tritt, bekundet sich in einer in Tempera auf Leinwand gemalten Anbetung der Könige, die der Newyorker Sammlung George Blumenthal gehört. In hoher, aber nicht bewegungsloser Senkrechte, gewissermassen als Posten ausgesandt, halten Joseph und zwei der Könige in vertiefter Dreieckstellung um den hochschädeligen bedächtigen ältesten König und die noch recht boutsartige Madonna Wache; bedrückt ernste Charakterköpfe des Gefolges drängen sich links an den Stufen zusammen. Durch den ansteigenden Horizont macht die als Schauplatz dienende Halle den Eindruck einer schiefen Ebene. Die leise Behutsamkeit der wie tastenden Gebärden gibt dem Bilde sein Stimmungsgepräge. — Eine zweite Anbetung der Könige, kleineren Maßstabes, die auf der Pariser Versteigerung Ernest Odiot 1889 vorkam und sich jetzt ebendort in Privatbesitz befindet, kann als eine frühe, noch stärker unter der Wirkung des Dierick Bouts stehende Arbeit des Genter Malers betrachtet werden.

Eine wichtige Nachricht über die Tätigkeit, die Joos van Wassenhove nach Vollendung des Kommunionbildes in Urbino ausübte, findet sich in den Aufzeichnungen des Florentiners Vespasiano de Bisticci. Hiernach sei die

treibende Kraft zur Berufung des niederländischen Meisters der Herzog selber gewesen, der in seiner Heimat keinen Maler gefunden habe, der die Technik der Ölmalerei beherrscht hätte. Er ließ sich also aus Flandern einen Meister kommen, und dieser habe für ein Bibliothekszimmer des Herzogs eine Reihe von Bildnissen der antiken Dichter und Philosophen und der christlichen Kirchenlehrer ausgeführt. Ferner habe der niederländische Künstler auch ein Bildnis des Herzogs geschaffen, das sich durch staunenswerte Lebendigkeit auszeichne. Da der Name des Joos oder Giusto durch die Zahlungsvermerke über das Kommunionbild und später durch den Bericht Vasaris gesichert ist, wird man hiernach als Mindestes einen ausführenden Anteil des Joos van Wassenhove an den berühmten „Philosophenbildnissen" des Palastes annehmen müssen. Dieser Bildschmuck ist heute noch zum größten Teile erhalten, befindet sich aber nicht mehr an der ursprünglichen Stelle. 14 Tafeln gelangten in den Palazzo Barberini in Rom, die anderen 14 in den Louvre. Nach Friedländers Annahme gruppierten sich die Bilder in zweireihiger Anordnung, durch einen fortlaufenden, vermutlich mit der Jahreszahl 1476 schließenden Inschriftfries verbunden, um das durch beide Reihen hindurchgehende Porträt des thronenden, von seinem Söhnchen begleiteten Federigo, das sich gleichfalls im Palazzo Barberini, aber in einem der Privatgemächer befindet. Dargestellt sind in buntem Wechsel, aber gewiß nach einem sinnvollen, von Gelehrten des urbinatischen Hofs entworfenen Programm griechische und römische Denker wie Plato, Aristoteles, Seneca, aber auch Persönlichkeiten des Alten Testaments wie Moses und Salomo, ferner die vier Kirchenväter und endlich Zeitgrößen wie Pius II., Kardinal Bessarion und Sixtus IV.

58. Joos van Wassenhove, Euklid. Rom, Palazzo Barberini

Der kunstgeschichtlichen Einordnung setzen die bei einigen Übermalungen nicht schlecht erhaltenen Halbfigurenbildnisse der „Philosophen" erhebliche Schwierigkeiten entgegen.

Sie sprechen nicht recht als niederländisch und nicht recht als italienisch an. Selbstverständlich stehen die Gestalten der Kirchenväter schon durch die aus anderen altniederländischen Bildern uns gewohnte Tracht unserer Vorstellung von nordischer Kunst dieser Zeit am nächsten, ein Eindruck, der, wie Friedländer hervorhebt, durch die gotischen Gewölbeformen etwa hinter der Gestalt des hl. Ambrosius (Abb. 57) noch verstärkt wird. Eine Gestalt wie die des in fast traurigem Sinnen zu seiner Wachstafel, auf der er mit dem Zirkel Messungen einträgt, herabblickenden Euklid (Abb. 58) oder des in reichgeflochtener Krone jugendlich, aber bitteren Blickes thronenden Salomo zeigt dem unvorbereiteten Betrachter kaum eine fremdartigere Herbe und Härte, als er sie etwa von ferraresischen Bildern der Zeit gewohnt ist. Bisher herrschte über die Stilzugehörigkeit der Bilder die Ansicht August Schmarsows, der in seinem großen Werk über Melozzo da Forli, den Maler Sixtus IV., und auch später noch in einer besonderen Einzelschrift den formkritischen Beweis dafür zu erbringen suchte, daß der große mittelitalienische Meister diese sogenannten Autorenbildnisse gezeichnet, Joos sie lediglich maltechnisch ausgeführt habe.

Friedländer, der sich hierbei auf das Urteil des italienischen Kunstforschers Adolfo Venturi berufen kann, tritt nun dieser Ansicht durch den Hinweis entgegen, daß der Individualisierungsgrad der Bildnisse über das Vermögen und die Eigenart des Melozzo hinausgehe. Tatsächlich gewinnt man den Eindruck, daß der Maler in

59. Herzog Federigo von Urbino mit seinem Sohne.
Rom, Palazzo Barberini

vielen Fällen Persönlichkeiten, die er in Urbino auf der Straße sah, als Modelle benutzte und sie an die Stelle der zu feiernden Heroen, von denen es keine überlieferten Bildnisse gab, gesetzt hat. Folgt man Friedländers Gedankengängen, so beschränkt sich der Anteil Melozzos auf den eines Beraters, an dessen vielleicht zur Erleuchtung des Ausländers vorgelegte Skizzen sich Joos van Gent im ganzen sehr wenig gehalten hätte.

Weiterschreitend gibt Friedländer dem Genter Maler nun auch noch das Haupt- und Mittelstück der Bilderreihe, das den in scharfem Profil aufgenommenen, in einem Buche lesenden Herzog und sein mit dem Zepter spielendes Söhnchen vorführt (Abb. 59). Ebenso nimmt er für das aus San Bernardino in Urbino stammende große Marienbild der Brera, das abwechselnd dem Piero della Francesca und dem Fra Carnovale zugeschrieben wird, Joos als Mitwirkenden wenigstens für die äußerst belebte und kraftvolle Malerei der Hände des knienden Herzogs an. Für fast alle diese Leistungen wäre eine völlige Loslösung des Malers vom niederländischen Kunstboden die Voraussetzung. Der Anschein der Unmöglichkeit schwindet, wenn man die gewaltige Sprungweite als Maßstab nimmt, die der geistesverwandte Hugo van der Goes in seinen Hauptwerken durchmessen hat.

Nur schwer wird man dem bewährtesten Kenner der altniederländischen Malerei folgen, wenn er auch die Allegorien der sieben freien Künste, die ursprünglich einen Erdgeschoßraum des Palastes schmückten, dem Genter Maler zuschreibt. Von diesen Tafeln, die jedesmal eine weibliche, in einer Nische thronende Gestalt und zu ihren Füßen einen knienden Jünger, der Überlieferung nach Frauen und Männer des Hofes von Urbino, vorführen, sind nur vier und zwar Rhetorik und Musik in ziemlich günstigem Zustande in London, Dialektik und Astronomie in unerfreulicherer Erhaltung in Berlin, heute noch vorhanden. Zu den mächtig ausgeschwungenen, fast wie Vorklänge der Michelangeloschen Bibliothekstreppe wirkenden Renaissanceformen der Throne bilden die anscheinend doch ursprünglich beabsichtigten Helldunkelwirkungen einen fremdartigen, aber reizvollen Gegensatz. Der Maler dieser Bilder müßte ein Mann sein, der sein Italienisch akzentlos spricht und zugleich das Lichtstudium der neapolitanischen Schule vorwegnimmt.

Als letztes Werk des nach seiner Annahme schließlich ganz und bewußt zum Italiener gewordenen Genters fügt Friedländer der Reihe das nach Windsor gelangte Halbfigurenbild einer Ratsversammlung des gleich seinem Sohne inzwischen etwas älter gewordenen Herzogs Federigo an. Da hier der straffe und lichtvolle Säulenaufbau des Saales dem Künstler fast wichtiger gewesen zu sein scheint als die darin lebenden Personen, stellt Friedländer

die Frage zur Erwägung, ob an diesem Werk, das Schmarsow dem Joos van Gent lassen will, der junge, durch seine Mailänder Werke auch als Maler beglaubigte Architekt Bramante raumgestaltend mitgewirkt habe.

Die gewiß noch nicht völlig geklärte Melozzo-Joos-Frage erfährt eine weitere Erschwerung durch die neuerdings von spanischer Seite veröffentlichte Entdeckung, nach welcher dringende Wahrscheinlichkeit für eine Mitarbeit des Spaniers Pedro Berruguete an den Philosophenbildnissen spräche. Hauptbeweisgrund ist hier die Auffindung spanischer Wortbildungen in einem von Albertus Magnus gehaltenen Buche. Sollte die Entdeckung sich bewahrheiten, so wird man annehmen müssen, daß Melozzo da Forli oder wer sonst der leitende Geist bei den malerischen Arbeiten im Palaste war, sich verschiedener und zwar vorwiegend ausländischer Hilfskräfte bedient habe. Es gehört zu den Unwägbarkeiten psychologischer Kunstbetrachtung, bis zu welchem Grade man den „schöpferischen" Anteil eines Einzelnen an einem solchen, durch vielköpfige Bemühung zustandegekommenen Gesamtkunstwerk noch für auffindbar ansehen will.

Die Herkunft des Hugo van der Goes, des zweifellos höchststrebenden und in seinem Seelenleben uns nächst berührenden unter den niederländischen Malern der 2. H. des 15. Jhhs., erscheint nicht zweifelsfrei nachgewiesen. Die naheliegende Annahme, daß der Maler aus der Stadt Goes in Zeeland stamme, die um die Zeit seiner vermutlichen Geburt sich durch einen großangelegten Kirchenbau hervortat, steht die in Löwener Urkunden aus Anlaß der von dem Meister vorgenommenen Abschätzung des Nachlasses des Dierick Bouts gebrauchte Wendung, daß er „aus Gent gebürtig" sei, entgegen. Auch kommen Namen, die dem seinigen gleichen, wohl auch sonst in Gent vor, und vermutlich war eine Katharina van der Goes, die als Gattin des hervorragenden Miniaturmalers Alexander Bening genannt wird, seine Schwester. Etwa 13 Schaffensjahre werden durch die Genter Zunftvermerke spärlich beleuchtet; wie es häufig zu geschehen pflegt, fällt das stärkere Licht nicht auf den langsamen Aufstieg zu Ruhm und Ansehen, sondern auf die bei diesem Meister besonders schmerzvollen Jahre des Abstieges. Die Aufträge, die die Stadt dem Künstler gab und die in den Urkunden verzeichnet stehen, waren nicht die, durch deren Ausführung er sich das Herz der Nachwelt gewonnen hat. Vom Mai 1467 bis zum August 1475 finden wir Dinge wie Schilder mit dem päpstlichen Wappen zur Feier einer Ablaßverkündigung, figurengeschmückte Fahnen bei Anwesenheiten des Landesherrn Karls des Kühnen, anderweitige Heraldik bei der Aufbahrung Philipps des Guten verzeichnet.

Auch nach Brügge wurde Hugo gerufen, als es dort die Hochzeit Karls des Kühnen mit Margarete von York zu feiern gab. Im Punkte der Bezahlung mußte er damals freilich hinter Brügger Künstlern zurückstehen. Vielleicht war trotzdem der Brügger Aufenthalt für ihn von entscheidender Bedeutung, da er dort den Auftraggeber seines umfangreichsten Werkes, den als Vertreter des Hauses Medici dort lebenden Tommaso Portinari kennengelernt haben wird.

Sowohl in Brügge wie in Brüssel hat der Zeuge, der uns der liebste wäre, Albrecht Dürer, Bilder von „Meister Hugo" gesehen, deren Gegenstand er leider nicht angibt. Mehrfach durch alte Erwähnungen beglaubigt ist eine Kreuzigung oder Kreuzabnahme mit den Schächern, die noch in der 2. H. des 18. Jhhs. in der Brügger Jacobskirche zu sehen war und ihm zugeschrieben wurde.

In Gent selber scheint eine zwar künstlerisch hochstehende, aber doch dekorative Arbeit, die Begegnung zwischen David und Abigail, die er in dem Hause des Jacob Weytens in Ölfarben auf einen Kaminmantel gemalt hatte, das bewundertste Werk des Meisters gewesen zu sein. Eine Künstlersage, wie sie vielfach zu entstehen pflegt, knüpfte sich an die reichlich auf dem Bilde vorkommenden anmutigen Frauengestalten: der Maler habe sich in eine Tochter seines Auftraggebers verliebt und so habe, um in der Sprache des ältesten Geschichtschreibers der niederländischen Malerei zu reden, Gott Amor selber dem Maler den Pinsel geführt. — Außerdem wird ein nicht großes Altarbild mit einer sitzenden Madonna in der Jacobskirche, das den späteren Geschlechtern durch die liebevolle Behandlung von Blumen und Steinen auffiel, und eine Katharinenlegende im Liebfrauenkloster genannt. — Im benachbarten Vosselaere wurde 1575 ein lebensgroßes Kreuzigungsbild des Meisters von den Bilderstürmern zerstört.

Auf der Höhe seines Ruhmes, im Herbst 1475, entschloß sich Hugo, obgleich er seit einem Jahr Dekan seiner Gilde war, in das Roode Clooster bei Brüssel einzutreten, das heute noch, in eine Gastwirtschaft umgewandelt, das Ziel vieler Spaziergänger aus der belgischen Hauptstadt bildet. Schwere Enttäuschungen persönlichster Art, über die wir auf völlig unbestimmte Vermutungen angewiesen sind, müssen ihn zu diesem Schritt getrieben haben. Er wählte das harte Los der Fratres Conversi, die den geistlichen Herren im Range nachstanden und meist zu allerhand niedrigen Arbeitsverrichtungen herangezogen wurden. Über das jetzt noch sieben Jahre andauernde Klosterleben des Malers hat sich eine ausführliche Niederschrift seines Mitnovizen, des aus Tournai stammenden Gaspar Ofhuys erhalten, die in der Brüsseler Bibliothek bewahrt wird. Der Abt des Klosters gewährte dem angesehenen Maler mancherlei Vergünstigungen, so daß Hugo die vornehmen Gönner seiner Kunst im Refektorium

60. Hugo van der Goes, Anbetung der Hirten. Mittelbild des Portinari-Altars. Florenz, Uffizien (Phot. Brogi)

empfangen konnte, wobei es gelegentlich zu Zechgelagen gekommen sein soll. Auch sind mindestens zwei Reisen, die er während dieser letzten Lebensjahre unternahm, bezeugt, die Fahrt nach Löwen zur Abschätzung der von Dierick Bouts unvollendet hinterlassenen Gemälde und eine Fahrt nach Köln, auf der ihn sein im gleichen Kloster als Mönch lebender Stiefbruder begleitete. Auf der Heimfahrt von diesem Abstecher scheint Hugo einen völligen Zusammenbruch erlitten zu haben. Die verschiedenartigsten Äußerungen des schweren Gemütsleidens werden uns von Bruder Ofhuys vorgeführt: quälender weltlicher Ehrgeiz, der ihn auch unter der Kutte nicht verläßt, die Angst, die vielen Bilder, die er noch malen müsse, nicht vollenden zu können, und das niederschmetternde Gefühl, daß Gott ihn für ewig verdammt habe. Sogar zu einem Selbstmordversuch scheint es gekommen zu sein. Zeugende Bildkraft hat die Stelle des Berichts gewonnen, nach welcher der menschenfreundliche Abt den vor sich Hinstierenden durch musikalische Darbietungen habe beruhigen und erheitern lassen: eines der glücklicheren Historiengemälde der Brüsseler Schule des 19. Jhhs. hat diesen Augenblick in wirksamer Darstellung festgehalten. — Wie der Klosterbruder vielleicht zur Widerlegung von Angriffen, die gegen Abt und Mönche erhoben wurden, besonders betont, habe sich der Maler nach dem schweren Anfall in sein Schicksal gefügt, auf alle ihm bisher gewährten Vorrechte verzichtet und hinfort seine Mahlzeiten mit den anderen, an Bildung natürlich weit unter ihm stehenden Konversenbrüdern genommen. 1482 ist er gestorben, vermutlich an einem wiederholten Schlaganfall, ein Umstand, der eher auf einen beginnenden Fünfziger als auf einen Zweiundvierzigjährigen schließen läßt.

Hält man sich die Bedeutung und den Umfang der noch überlieferten Werke, die Zahl der durch Kopien im Nachklang auf uns gekommenen Bilder sowie die Tatsache vor Augen, daß bei gesteigerter Breite des Vortrags die Ausführung an Gediegenheit hinter den miniaturhaftesten Stücken der Eyckzeit nicht zurücksteht, so wird man es kaum verwunderlich finden, daß diese Flamme sich selbst verzehren mußte. Ausgangspunkt der Beurteilung ist zweckmäßig das Hauptwerk, das aus dem Hospital S. Maria Nuova in Florenz trotz großzügigster Kaufangebote des Louvre und anderer Museen seinen Weg in die Uffizi gefunden hat (Abb. 60).

Das durch Vasaris Zeugnis beglaubigte Werk, dessen Zuschreibung zur Not auch noch durch die Kopien altbeschriebener anderer Originale des Meisters bestätigt werden könnte, zeigt in mächtigen Ausmaßen – die Breite des Mittelstücks übersteigt 3 m — die zu einer Anbetung der Hirten erweiterte Geburt Christi, auf den Flügeln den Stifter Tommaso Portinari und seine Gattin Maria Baroncelli mit drei Kindern und den Heiligen Thomas und Antonius, Margaretha und Magdalena. Da Tommaso erst 1470 heiratete, wird man das Bild, auf dem er mit drei Kindern erscheint, — ein Werk, das bei seinem gewaltigen Umfang eine Arbeitszeit von mindestens zwei Jahren verlangen mußte, — frühestens in die Jahre 1473 bis 75 setzen dürfen. Es ist die Aufgabe, an der der Künstler, der beständig das Gipfelwerk der beiden van Eyck vor Augen hatte, innerlich zerbrach: nach Erfüllung des Auftrags, die er sich selber abgezwungen hatte, wußte er keinen anderen Rettungsweg als den ins Kloster.

Mit entschlossenem Griff in die Tiefe hat Hugo einen Kreis um das in vollstem Licht lang und starr am Boden liegende Kind gezogen, einen Ring, der mit den in unnachahmlichem Adel durchgeführten Blumenvasen des Vordergrundes beginnt, dann nach links über die beiden anbetenden Engel, die wuchtige Josephsgestalt, über Ochs und Esel, zwei weitere in Vorderansicht gesehene Engel, romanisches von Tauben belebtes Mauerwerk zu dem Würfelquadrat der aufregenden Hirtengruppe und wieder zurück zu den fünf brokatgeschmückten Engeln führt. Eingeschlossen in den Zauberring ist Maria, ein zu höchstem Adel erhobenes frühgealtertes Kind aus dem Volke mit herbem tiefverstehendem Blick und mit Händen, die Arbeit und Gepflegtheit zugleich verraten. Unter allen Künstlern, die es gegeben hat, ist Goes der höchste Beseeler der menschlichen Hand, nach Jahrhunderten nur ein- oder zweimal von Wilhelm Leibl erreicht.

Das gewaltige dramatische Fest, das dieses Bild dem Auge bietet, wird durch den Gegensatz zwischen der veredelten Volksmäßigkeit Marias und Josephs, dem Himmelsprinzentum der Engel und dem Hereinbrechen der das Kind fast mit mörderischer Gewalt liebenden und doch zum Schweigen gebrachten Hirten veranstaltet. Alle menschliche Schönheit, die auf diesem Bilde gezeigt wird, ist echt und herb, Gesichter und Hände Mariens und der Engel von glasig durchsichtiger Blondheit, Joseph, der schwarzgraue Greis, mit seinen locker werdenden Hautfalten sogar ein wenig zurechtgekämmt. In den Hirten aber tobt die Wildheit ungebrochener Natur. Der vorderste, greisenhaft kräftig, mag etwa einen alten Seemannstyp darstellen, der zweite, grüblerische, eine Art Dorfprophet sein; der dritte aber, mit dem offenen Munde und den mächtigen Backenknochen, ein Halbtier, dem nichts als der Hunger nach dem Evangelium eine Seele schenkte. Mit der selben Kühnheit, mit der der Künstler die Raumtiefe bezwang, deutet er in der Beleuchtung die Abendstimmung an. Aber obwohl er das strenge Gefüge der altniederländischen emailartigen Einzelausführung etwas lockert, opfert er nirgends die malerisch erfaßte Form einer bequemen Atmosphären- und Stimmungsverherrlichung. Das starke Blau der Madonna, das offene Rot Josephs werden von den blauweißen Gewandtönen der Engel getragen; nur ihre rechte Vordergrundsgruppe prangt in Brokatglanz, frischem Rot und Grün. Dumpf, fast erdfarben klingen die Kleider der Hirten ab.

61. Hugo v. d. Goes, Magdalena. Vom recht. Flügel d. Portinari-Altars. Florenz, Uffizi Nr. 66

Im reinen Malenkönnen sind die Flügel der Triumph des Bildes. Vornehm, scharfäugig, etwas beengt knien Tommaso und Maria einander gegenüber. Hinter ihnen die Kinder, ernst, als seien sie schon in der Wiege gealtert. Bedrückt erscheinen alle von der ungeheuren Gewalt der Heiligengestalten. Thomas, dessen Augen noch starr sind vom Auferstehungswunder, an das er nicht glauben wollte, Antonius, dessen Gesicht alle Schrecken der Hölle auftrank und nun in kraftvollem Greisentum die Welt durchdringt, die fast unmenschlich abweisende Höhe Margaretens und Magdalenas (Abb. 61). Locker türmen sich links Felsen, wo Joseph und Maria gen Bethlehem ziehen, gegen das Blau, rechts in einer Klarheit, die erst Pieter Brueghel wiederbrachte, entlaubter November mit den Königen, die nach dem Wege fragen.

Gekränkt, zeitweise mißhandelt, aber dafür nicht wie die Innenteile geschönt, zeigen die Außenseiten grau in grau die Verkündigung. Höchste plastische Größe und Fülle ist der Engelsgestalt eigen: das Emporzeigen der Rechten, der harte Niederblick des Auges schließen alles, was Marias wartet, Triumph und Leiden, in sich ein.

1485 bildete Domenico Ghirlandajo in seiner Geburt Christi, die jetzt gleichfalls in den Uffizien hängt, Köpfe und Hände der drei anbetenden Hirten dem auffallendsten Stücke des flandrischen Großwerks nach.

Die nicht mehr geringe Zahl von Bildern, die sich zu dem einsam stehenden Hauptwerk mit der Zeit herangefunden haben, ordnet sich nicht leicht in einen übersichtlichen Zusammenhang. Bei dem Ausmaß der Begabung und dem unregelmäßigen Zustande dieses Geistes muß mit einer sprunghaften und vielleicht zuzeiten rückläufigen Entwicklung gerechnet werden. Ein durch die bedächtige Starrheit der etwas gewaltsam nach Ausdruck ringenden Köpfe auffallendes kleines Madonnenbild in ungewöhnlich reich und sanft aufgebauter Hügellandschaft, das die Sammlung Johnson in Philadelphia besitzt, das helltönige, in der ansprechenden Einfachheit des landschaftlichen Aufbaus verwandte Bild der in schlanker Pyramide aufsteigenden, zur Rechten von einem

62. Hugo van der Goes, Der Sündenfall. Wien, Staatsgalerie

jungen Mönch verehrten Anna Selbdritt im Brüsseler Museum, vielleicht auch die in der Zeichnung anfechtbare, ungünstig restaurierte Zeisigmadonna, die die gleiche Galerie aus der Onnes-Sammlung erwarb (Tafel VI), mögen als früheste Handschriftproben des Künstlers gelten, der sich hier also als ein unruhig tastender, heiß nach persönlicher Durchdringung der Gesichts- und Handformen ringender Nachfahre des Roger van der Weyden erwiese. Das Diptychon der Wiener Galerie, das mit der Außenseite drei Schilderungen enthält und aus zuverlässigstem altfürstlichen Besitze stammt, eignet sich schon durch die Vielfalt der Darstellungen am besten zum Ausgangspunkt.

Die zur Herzenssache gewordene Rogersche Dramatisierung tritt im Aufbau der linken Hälfte klar zutage. Diese Beweinung Christi spielt sich auf abschüssigem Hügel nach Art einer doppelten Tonleiter ab, die in Form einer von unten rechts nach links oben führenden Diagonale vom Kopfe des gewissermaßen den Stoß aufhaltenden Nikodemus ausgeht und bei den beiden klagenden Frauen, die die Kreuznägel halten, endet. Nur zwei in der Gegendiagonale angeordnete Eckfiguren, die die beiden Gegenpole des Schmerzes, Erschöpfung und Erregtheit verbildlichen, halten diesem mächtigen Figurengeschiebe das Gegengewicht. Wohl selten ist Simon von Kyrene so zur mithandelnden Hauptfigur geworden wie hier, wo er in feuriger Entrüstung zu dem nachdenklich gehaltenen Johannes umblickt. Der reich ausgewölbte Prophetenkopf des Joseph von Arimathia findet sich am Ende der Künstlerlaufbahn des Meisters im Vordergrunde der Berliner Geburt Christi wieder. — Ganz anderen Charakter trägt die in liebevoll gepflegtem Obstgarten angesiedelte Paradiesszene (Abb. 62), für den jungen, natürlich von den Adam-und-Eva-Tafeln des Eyckaltars bedrängten Maler wahrscheinlich ein ähnlich schweres Prüfungsstück wie es vierzig Jahre später der bekannte Kupferstich für Albrecht Dürer wurde. Die beiden ersten Menschen stehen einander in ihrer sehnigen scheuen Magerkeit etwas fremd gegenüber; die Fuchseidechse mit dem Kopf einer Kupplerin, die als Versucherin auftritt, erinnert heutige Augen zu stark an politische Karikaturen des 19. Jhhs. Etwas von der erregten nervigen Sanftmut der Portinari-Madonna eignet schon der lesenden Genoveva, die in geschlossen gotischer Haltung grau in grau auf der Außenseite auftritt.

Reichere Durchgestaltung der Persönlichkeit als die frühen Madonnenbilder besitzt das kleine im Bogen überhöhte, durch die sprechenden Hände der Frau und die kühne, gleichsam triumphierende Gebärde des Kindes auffallende Bild in Frankfurt, das vermutlich etwa ein Jahrzehnt nach seiner Entstehung in den Besitz des Willem van Overbeke gelangte und in seinem Auftrag mit Wappenschmuck, Devise und Stifterflügeln versehen wurde. Gesättigte Fülle, Beherrschung eines milden Helldunkels erweisen als ein reifes Jugendwerk die auf kleinem Raume einen Reichtum malerischen Gehalts vereinende Anbetung der Könige der Liechtenstein-Sammlung (Abb. 63).

63. Hugo van der Goes, Anbetung der Könige. Wien, Galerie Liechtenstein

Dem Kinde, das erstaunt und starrblickend in vollem Licht die ersten Bewegungsversuche macht, stehen in der oberen Bildhälfte die zu einem gleichseitigen Dreieck angeordneten Köpfe des ältesten Königs, der in gesteigerter Greisenhaftigkeit auf dem gewaltigen Anbetungsbild der Berliner Galerie wiederkehrt, des fast das Bildganze beherrschenden Joseph und der träumend niederblickenden Maria gegenüber. Zu den Seiten halten hereinspähende Hirten und die behäbig massigen Leiber von Ochs und Esel einander das Gegengewicht. Der linke Flügel bietet in gewollter Starrheit nur die Gestalten der beiden anderen Könige, die in Profil und Dreiviertelansicht wie von der Feierlichkeit des Moments niedergeschlagen erscheinen, während der rechte Flügel durch das gute, in aufmerksamer Andacht emporblikkende Gesicht des vom heiligen Stephanus beschützten geistlichen Stifters seine innere Erleuchtung empfängt.

Ungefähr in den gleichen Jahren mag ein Doppelstück mit einer Kreuzabnahme und den Halbfiguren der Trauernden entstanden sein, von dem eine in Tempera auf Leinwand ausgeführte Originalwiederholung aus einer florentinischen Sammlung nach Berlin gelangte, während eine alte Kopie der linken Tafel sich im Altenburger Museum befindet. Die Köpfe des Berliner Stücks, ein wenig wie Blumen eines Straußes zusammengesteckt, geben in zarter Beredsamkeit der Augen- und Mundstellungen das ziehende Weh eines Schmerzes, der allmählich zum gehegten Eigentum wird. — In verwandter Technik ist eine Madonnenhalbfigur der Kasseler Galerie ausgeführt.

Das bedeutende Dreiblatt mit der Anbetung der Könige im Mittelfeld, der Beschneidung Christi und dem bethlehemitischen Kindermord auf den Flügeln, das sich, arg verrestauriert, in der Eremitage befindet, zeigt einen weiteren Fortschritt des Malers in der Kunst, einer Fülle von Figuren auf beschränktem Raume den rechten Platz anzuweisen.

Das abgesehen von dem Verluste der mittleren Überhöhung vortrefflich erhaltene und noch im Originalrahmen befindliche große Bild der Anbetung der Könige, das vermutlich erst um die Mitte des 16. Jhhs. nach Spanien gelangte, um das Jahr 1593 von dem Sevillaner Erzbischof Rodriguez de Castro dem nordspanischen Kloster von Monforte de Lemos geschenkt wurde und, von Carl Justi schon früh erkannt, sich seit 1913 als nach dem Hingang des Genter Altars glanzvollstes Stück der altniederländischen Schule im Berliner Museum befindet, wird von Friedländer kurz vor den Schluß der Schaffenszeit des Meisters, von Adolph Goldschmidt kurz

vor den Portinarialtar gesetzt. Für die frühere Einordnung des Meisterstücks sprechen einige besonders in der linken Hälfte des Bildes, in den Gestalten des fast etwas verwachsen wirkenden Joseph und der Madonna spürbare Härten der Zeichnung sowie die volle Warmfarbigkeit der Ausführung, die bei Goes bereits vom Portinarialtar an einer glasigeren Kühle langsam Platz zu machen beginnt.

Der Aufbau des bei reichster Gefülltheit durchaus gut durchlüfteten Werkes beruht auf zwei Halbzirkeln, die sich in einem leergelassenen Punkte zwischen den drei Hereinblickenden des Hintergrundes treffen: der linke geht von der reichen Liliengruppe über Joseph, Maria und den ernst blickenden bärtigen Zeugen draußen, der rechte über den pfeilerartig und doch in lässiger Ruhe harrenden Mohrenkönig, den vollblütigen und bärtigen herankniendenden Zweiten mit seinem Diener zu den beiden hereinschauenden Pagen. Die Mittelachse, gebildet durch den in voller Andacht mit erhobenen Händen vor dem Kinde betenden Ältesten — wie schon gesagt, einer gesteigerten Altersstufe des Königs auf dem Liechtensteinbilde — war im ursprünglichen Zustande noch durch den an Rogers Kreuzabnahme erinnernden zinnenartigen Aufsatz mit den Triumphengeln besonders betont, von denen uns nur die Gewandzipfel erhalten blieben. Auch das reiche und warm durchgeführte Mauerwerk dient dem Zwecke, den Blick des Betrachters mitten in die Tiefe des Bildes hineinzuführen, wo er dann — und dies ist ein Punkt von überraschender künstlerischer Listigkeit — eigentlich nichts findet und so dann wieder von neuem zu der nach allen Seiten ausstrahlenden gestalteten Schönheit der Einzelfiguren geleitet wird. Bei all dieser überlegten Ausgewogenheit sind die beiden Hälften des Bildes nicht völlig gleichartig geworden: Die linke hellere Seite mit dem Gefolge am städtischen Teich, der heiligen Familie und dem bärtigen Zuschauer hat noch etwas von Rogerscher Sprödigkeit, die rechte Gruppe taucht, ohne daß Eigenwert der Farbe und Bestimmtheit der Zeichnung schon irgendwo verwischt wären, leise in Rembrandts Dämmertiefen. Schon früh wurde die Gestalt des lebenstrotzenden zweiten Königs, obgleich das Gesicht eher einem biederen Gerbermeister als einer Majestät ziemte, bewundert: Anklänge — allerdings nicht mehr als solche — finden sich in einer Figur auf Geertgens Wiener Beweinung Christi. Oft ist der Helldunkelzauber gepriesen worden, der seine vorgehaltene Hand im Widerschein des Mantels und des dargebrachten Goldkelchs erglühen läßt. In der Gruppe der beiden wie gesetzte Bürger ausschauenden Begleiter hinter dem üppigen Brokat des Mohrenkönigs hat man gern den Maler selbst herausfinden wollen: die selbstbewußten, aber etwas behäbigen Züge des blonden uns Anblickenden gehören aber wohl einem älteren Manne, als es Hugo jemals war, und passen auch sonst wenig zu der Vorstellung, die wir uns nach seinen Lebensschicksalen von ihm machen möchten.

Von dem frühen Ruf des Bildes zeugt eine Nachzeichnung in Basel, die kein geringerer als der ältere Holbein ausgeführt hat, und mehrere Kopien, von denen die künstlerisch bedeutendste von dem sogenannten Meister von Frankfurt sich in Antwerpen befindet. Da der Originalrahmen des Berliner Bildes erkennen läßt, daß früher Flügelstücke vorhanden waren, mag sich auch in den Antwerpener Flügelbildern, einer Geburt Christi und einer Beschneidung, ein Nachklang der von Goes gemalten Flügel erhalten haben, zumal es zu dem Antwerpener Bilde noch ein in der Ausführung verwandtes, nur in Einzelheiten abweichendes Seitenstück in der Wiener Staatsgalerie gibt.

Auch wenn man das nicht als Komposition, wohl aber an malerischer Eindringlichkeit sogar dem Portinarialtar überlegene Berliner Dreikönigsbild vor das Hauptwerk und damit vor die Klosterzeit des Malers setzt, bleibt diese noch so reichlich mit Werken gefüllt, daß man sich mit der zunächst unwahrscheinlichen Vorstellung eines regelrechten, dem heutigen an Intensität kaum etwas nachgebenden Atelierbetriebs im Walde von Soignies befreunden muß. Für die in ihrer bronzescharfen Festigkeit und kühlen Gemessenheit schon gewürdigten Stifterporträts auf den Flügeln des Brügger Hippolytusaltars bleibt ja kaum eine andere Wahl, wenn man anders den Tod des Dierick Bouts als Ursache der Nichtvollendung des Werkes annehmen will. Hier scheint sich die nacharbeitende Hilfe des Genters auch auf die Farbstimmung der reichen Landschaft erstreckt zu haben; vielleicht ist auch die graue Hippolytusfigur auf der Rückseite des Stifterflügels von Goes oder von einem im Kloster unterwiesenen Gehilfen. Zu der Annahme, daß Goes auch bei den Gerechtigkeitsbildern mit Hand angelegt hätte, liegt kaum ein rechter Grund vor, da der zeichnerisch starke Meister die plumpen Ergänzungen auf der Hinrichtungsszene wohl kaum unter seiner Aufsicht hätte durchgehen lassen.

Hugo van der Goes, Madonna.
Brüssel, Museum.

Ernstes Streben nach Verinnerlichung, nach Vereinfachung spricht aus der Anlage der vielleicht zum Schmuk einer Orgel bestimmt gewesenen großen Flügelbilder mit den Bildnissen Jacobs III. von Schottland, seines Sohnes und seiner Gattin Margarete von Dänemark, die sich im Holyrood-Palast bei Edinburgh befinden.

Merkwürdigerweise ist es hier ein Rückseitenbild, das durch die unverkennbare Wiedergabe eines angelsächsischen Phlegmatikertypus schlagende Bildnis des mit der Pracht seiner Pelzstola vor der von zwei erwachsenen Engeln gespielten Orgel knienden Sir Edward Bonkil, Provosts des Trinity-College in Edinburgh, was hier am unmittelbarsten für die eigene Hand eines großen Meisters spricht (Abb. 64). Die auf den Innenseiten der Flügel in hochgewölbter Kapelle ihre Andacht verrichtenden Herrschaften machen den Eindruck, als seien ihre Gesichter erst nachträglich, als man die Tafeln in Schottland hatte, hineingemalt worden. Nur der kleine Prinz, der nachmalige König Jakob IV., der viel älter aussieht, als er im Jahre 1480 hätte sein können, hat einen Schimmer der perlmutterartig herausmodellierenden Kunst des Genters. — Vermutlich ist nur der geistliche Herr nach Brüssel gekommen und hat die Bilder, zu denen auch — als Rückseitenstück und Gegenstand der Anbetung des Priesters — eine jetzt arg zerstörte Dreifaltigkeit gehörte, von dem im Kloster lebenden Maler soweit fertigmachen lassen, wie dies mangels persönlicher Modellsitzungen der Hauptbeteiligten möglich war.

Durchaus der Stimmung der Klosterjahre entspricht der reich durchmodellierte hagere, streng herabblickende bartlose Kopf im Newyorker Museum, der dort wie ein selbständiges Brustbild wirkt, aber wohl nur als Ausschnitt aus einem zugrunde gegangenen größeren Bilde zu werten ist. — Bei hoher Eleganz und Feierlichkeit nicht frei von glättender Überspitzung ist der wohl als Diptychonhälfte aufzufassende Kopf eines stolzen scharfrunzeligen und scharfnasigen Stifters, der von einem besorgt blickenden Johannes dem Täufer mit gepflegt deutenden Händen beschützt wird, ein schon stark der französischen Porträtkunst vom E. des 15. Jhhs. verwandtes eindruckvolles Stück, das lange im Amsterdamer Rijksmuseum hing und jetzt zur Sammlung H. Walters in Baltimore gehört.

64. Hugo van der Goes, Sir Edward Bonkil. Edinburg

Zwei Darstellungen der Geburt Christi aus dieser letzten Zeit, in welcher eine überlegsame vielbedeutende Zeichenweise die Bildgestaltung zum Nachteil des Malerischen zu beherrschen anfängt, haben sich erhalten: das kleinere in sich geschlossenere Stück in der Sammlung des Earl of Pembroke in Wilton House, das größere, durch die beiden zur Seite den Vorhang zurückziehenden und hierdurch das Geschehnis als Erfüllung eigener Weissagungen vorführenden

65. Hugo van der Goes, Tod Mariä. Brügge, Akademie

Propheten auffallende in der Berliner Galerie.

Auf dem Bilde in England ist die sehr jugendliche Maria mit ihren tiefliegenden Augen, dem bitter umspielten Mund und den abgemagerten, gekreuzt zur Schau gestellten Händen die kerzengerade Mittelgestalt des Ganzen. Auch der Blick, mit dem das Christkind sich zu uns umkehrt, ist tief schmerzvoll. In sorgenvoller Bescheidenheit betet Joseph. Links strecken die beiden Hirten, gebannt den Atem anhaltend, Kopf und Hände in das Bild. Rechts sprechen Ochs und Esel ihr Wörtlein mit. Zu seiten der Stallmauer sieht man links kahle Bäume, rechts in mattem Glanz die Verkündigung an die Hirten.

Festlicher, zugleich etwas äußerlicher gibt sich das aus spanischem fürstlichem Besitz in das Berliner Museum gekommene Bild. Es wirkt wie mittelalterliches Passionstheater, wenn auf diesem Breitstück die beiden Propheten, die in einer Art kleinen Gartens auf Rasenstücken stehen, als Seitenpfeiler der Komposition den Vorhang für das erregende Wunder öffnen. Reiche frauliche Würde ist hier der vornehmen Mittelgestalt der Madonna verliehen, auch Joseph mit edel zuwartender Männlichkeit beschenkt. Das Kind rekelt sich uns entgegen, nicht ohne einige Lebensfreude. Die atemlose Eile, mit der die vordersten Hirten hereinstürmen, war so in der niederländischen Kunst noch nicht gezeigt worden. Der Hagere mit den halbangezogenen Strümpfen ist eine Gestalt, die eines großen Bildhauers der Hochrenaissance würdig wäre. Schwächer aber, einander ein wenig wiederholend, wirken die etwas traubenhaft angeordneten Engel.

Vielleicht sein letztes Wort — denn der Hinweis auf den Meisterstich Schongauers, der den gleichen Gegenstand behandelt, gründet sich nicht auf schlagende Ähnlichkeit — hat Hugo in dem aus Notre Dame des Dunes bei Brügge stammenden Marientod der Brügger Akademie gesagt (Abb. 65). Das in kühlen, von Lichtblau beherrschten Farben gehaltene Werk mutet an, als hätte der Meister alles, was er in Augennähe an gebrochenen, zermürbten Menschen finden konnte, um sich versammelt.

In einem hohen, nach Art heutiger Theaterdekorationen nur mit fließenden Tüchern ausgestatteten Zimmer stirbt die Frau, die dem Erlöser das Leben gab, bewacht und betreut von den Aposteln, die sich in ihrem Schmerz

nicht zu helfen wissen. Die breite Bettstatt, in der der äußerlich ruhige Leib einen schweren Todeskampf kämpft, stimmt in ihrer Perspektive nicht zu der Lage des Körpers: es ist als ob alles ins Schweben geraten wäre. Mit unendlicher Kunst sind die zwölf Apostel so gruppiert, daß keiner den anderen zu sehr verdeckt und jeder mit seinem besonderen Erregungsgrade zu Worte kommt. Sie behorchen und befühlen das Lager und die Füße der Sterbenden, zünden in sorglicher Bedrücktheit die Sterbekerzen, scheuchen mit den Händen fliegenfängerisch die bösen Geister, klettern hinter der Bettstelle hervor oder sind mit zugeklapptem Buch, das keinen Rat mehr geben kann, am Fußende zusammengesunken. Und über dem ohnmächtigen Gewimmel hebt sich in wallendem, von Engeln gehaltenem Mantel der Heiland, mild und etwas müde mit ausgebreiteten Händen, als wolle er sich im nächsten Augenblick deckend auf die Tote niedersenken und dann ihr Unsterbliches mit emportragen. In seiner Glorie finden wir die in Wolken übergehenden Engelsköpfe, die ein gutes Menschenalter später einen Ruhm der Sixtinischen Madonna Raffaels ausmachen sollen. — Etwas von dem seelischen Gehalt des Bildes ging, in schroffere Tonart übertragen, in ein kleines, aber farbenstarkes Werk eines Deutschen über, der später in Köln zum Meister des Bartholomäusaltares werden sollte; die Tafel hängt seit einiger Zeit im Berliner Museum.

66. Nach Hugo van der Goes, Kreuzigung. Venedig, Museum Correr

Die Bereicherung, die die Reihe der gesicherten Werke des Genter Großmeisters durch Zeichnungen, durch vermutliche Kopien verlorengegangener Originale und durch Schulwerke empfängt, ist nicht eben groß. Der Frühzeit mag die ganz bildhauermäßig empfundene Gruppe des straff auf seinem Rosse sitzenden hl. Georg mit dem uns gutmütig und frech anblickenden gefesselten Drachen und dem verschüchterten geretteten Jungfräulein angehören, eine Federzeichnung, die früher in der Prager Sammlung von Lanna war; das reiche, in der Technik schon an Dürerblätter erinnernde Helldunkelbreitblatt mit der Begegnung Jacobs und Rahels in Oxford scheint etwa zwischen dem Liechtenstein-Altärchen und dem Portinarialtar zu liegen: über der ergriffenen Geschlossenheit der Hauptgruppe ist die liebevolle Aufreihung der Herde und die weite und feine Hügellandschaft nicht vernachlässigt. — Aus dieser Zeichnung und aus einer Reihe sämtlich erst um 1600 ausgeführter Kopien in Brüssel, der Prager Sammlung Novak und an anderen Orten kann man sich eine notdürftige Vorstellung von dem Aussehen des berühmten und vielbesungenen Kaninmantelstücks „David und Abigail" bilden, einer in vier Plänen mit reichem Turm-, Hügel- und Waldzauber aufgerollten Breitkomposition. — Ein frühes, etwa der Zeit des Wiener Diptychons angehöriges, stark von Roger und dem Flémaller bestimmtes Hauptwerk des Malers dürfte die Vorlage zu einer großen Zahl im Neapeler Museum und anderwärts bewahrter Kopien einer auf sechs Personen beschränkten Halbfigurenkomposition der Beweinung Christi gewesen sein. — Auch den Tod Mariä hat Goes wohl mindestens dreimal gemalt, ehe er in dem Brügger Spätwerk die endgültige Lösung fand; der Zeit nach dürften eine in Prag und Berlin erhaltene Fassung ohne die Erscheinung Christi, dann ein Londoner Bild mit hinzugefügtem Christus, endlich die in einer Braunschweiger Zeichnung wiedergegebene Gestalt der ursprünglichen Entstehungsreihe entsprechen. Besonders groß ist die Zahl der Anbetungen der Könige, die irgendwie auf den Meister zurückgehen. Den früheren Jahren des Künstlers

67. Gerard David nach Hugo van der Goes? Maria mit Kind. London, Nationalgalerie

gehörte vielleicht die in Bath und im Madrider Archäologischen Museum kopiemäßig erhaltene Halbfigurenkomposition mit der unter einem Baldachin sitzenden Madonna an, zu deren Linken sich die drei Könige und zwei Gefolgsmänner häufen, während rechts vor Ochs und Esel ein sich an den Kopf greifender Mann, der wohl kaum Joseph sein kann, steht. Nur wenig von Goesischer Art ist in dem Neuyorker Stück zu spüren, auf dem hinter einer Steinbrüstung der kahle scharfzügige älteste König in starrem Profil erscheint, während der Mohr uns mit seinen Augen anfunkelt und der zweite König die Pracht seines Bartes spielen läßt. In Ganzfiguren scheint eine dem Monfortealtar vorhergehende Komposition durch ein Bild des Kölnischen Meisters der heiligen Sippe in Neuyork bezeugt zu sein, während von einer Breitkomposition des Gegenstandes ein geringes, aber unverkennbare Kopftypen des Meisters enthaltendes Bild des Berliner Museums und die sehr frei mit dem Erbgut schaltende Abwandlung Gerard Davids in der Münchner Pinakothek eine Vorstellung vermittelt. An das Ende der Reihe gehört vielleicht das Bild in Hochformat, von dem eine Kopie in einer Karlsruher Privatsammlung abgeleitet wurde: fast ängstlich, scheuen Blicks kniet im Vordergrunde der älteste König, während die beiden anderen zu den Seiten eines Pfeilers der Ruine sich auseinanderwenden und Joseph scharf beobachtend hinter der Mauer hereinschaut. — Ein Nachklang der in Vosselaere zerstörten Kreuzigung Hugos mag uns in einem Kreuzigungsbilde des Museo Correr in Venedig erhalten sein (Abb. 66). — Eine überreiche und nicht eben glückliche Komposition der Marienkrönung mit reichster irdischer und himmlischer Zuschauerschaft, in der man einzelne echte Goes-Köpfe entdeckt, ist von einem in Brügge um 1499 tätigen, mehr zierlichen als hochstrebenden Maler zu einem Altarbild umgearbeitet worden, das sich jetzt im Buckingham Palace in London befindet. Von einem verwandten, aber in klarerem Aufbau mit elf Figuren auskommenden Bilde, einer Darstellung der von Engeln umgebenen Himmelskönigin über drei Propheten und vier Sibyllen, ist, wie aus einem Briefe des Thomas Morus hervorgeht, eine allerdings recht freie Übersetzung in Gestalt einer Antwerpener Tafel des in Brügge eingewanderten Benson (Benzone?) erhalten; freilich klingt nur in den durchgearbeiteten sorgenvollen Prophetenköpfen etwas von der Formkraft des ersten Erfinders nach. — Mischbildungen der Art des Goes mit der von Nachfolgern treten in mehreren Madonnenbildern auf: in London, wo in engstem Raum die Mutter die Wange an die Stirn des fast in Photographierstellung aufrechtsitzenden, mit dem Rosenkranz spielenden Kindes legt, aus Goes und Gerard David (Abb. 67); in der Budapester Sammlung Herczog und anderswo als Halbfigur in Vorderansicht mit dem eine Nelke haltenden Kind vor gepunztem Goldgrund, aus dem Genter und Albert Bouts; in einer Ganzfigur der im Garten sitzenden, die Brust darreichenden Mutter in der Stuttgarter Galerie, wo ein nach einer Anbetung der Könige der Kiewer Khanenko-Sammlung benannter Meister Stilspuren des Goes bereits mit Elementen Jan Gossaerts kreuzt. — Das durchdachte, überhöhte Halbfigurenstück mit Augustus und der Sibylle in der Londoner Sammlung Samuel könnte von einem französischen Nacheiferer Hugos herrühren.

Ein Franzose war auch der bedeutendste und selbständigste unter den unmittelbaren Nachfolgern des Genter Meisters. Wie Hulin bereits 1902 aus Anlaß der Brügger Ausstellung darlegte, ist der früher als Meister von Moulins oder Meister der Bourbonenporträts bezeichnete Maler wohl sicher mit Jean Perréal gleichzusetzen. Der Maler, den außer seinem Altarbild in Moulins und einigen Bildnissen im Louvre besonders das scharf geprägte Porträt des Kardinals von Bourbon in München und das in der Zeichnung großzügige und edle Bild eines geistlichen Stifters mit dem hl. Viktor in Glasgow bekannt gemacht haben, setzt gern braune Fleischtöne vor lichtgrünen Landschaftsgrund; er löst die schwere, jede Form voll auswertende Malweise des Goes, als dessen letzten

Schüler man ihn sich vorstellen könnte, ins Leichte und doch nicht Gewichtslose.

Deutliche und lange nachwirkende Spuren hat der aufgewühlte und aufwühlende Geist Hugos in der Buchmalerei hinterlassen. Das Haupt der fruchtbaren Miniaturistenfamilie Bening, Alexander, bei dessen Gildeneintritt der Meister 1469 als Bürge mithalf, war wahrscheinlich sein Schwager. Wenn Alexander Bening jene glanzvolle Buchseite in dem Wiener Gebetbuch Karls des Kühnen geschaffen hat, wo Maria von Burgund am Butzenscheibenfenster sitzt und auf das Innere einer Kirche blickend ihren als Ministrant mitwirkenden Gatten Maximilian sehen kann, so verstand er es in der Tat, den Glanz und die Eindringlichkeit des Goesstiles in die Sprache des Buchschmucks zu übertragen. Auch in dem vielleicht von derselben Hand herrührenden Berliner Gebetbuch der Maria von Burgund tragen die Menschen, freilich etwas untersetzter gewachsen, goesartige Züge. Eine Madonna goesischer Prägung findet sich in dem älteren Gebetbuch Maximilians in Wien.

63. Jacob van Laethem, Philipp der Schöne. Paris, Louvre

Vergleichsweise gering ist die Nachwirkung des Genter Meisters in der Brüsseler Kunst, obgleich doch Hugo seine letzten Lebensjahre in Gehweite der brabantischen Hauptstadt verbracht hat. Hier herrscht in mindestens zwei Generationen die Sippe Rogers van der Weyden. Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß ein von Friedländer in seiner Wesenheit erkannter und als „Meister der Katharinenlegende" eingeführter Maler mit dem Sohne Rogers, Pieter van der Weyden, dieselbe Person ist. In dem Bild, nach dem er genannt wurde, braucht er mindestens fünf künstlich geschaffene Schauplätze, um an keiner Stelle einen zwingenden Eindruck zu erzielen; sein Abendmahl im Brügger Seminar bildet eine gleichmütige Aufreihung um den runden Tisch. Mangel an innerer Bewegtheit zeichnet auch seine gegenständlich merkwürdige „Speisung der Zehntausend" im Museum von Melbourne aus, das Mittelstück eines nicht einmal großen Altars, an dem noch drei andere Maler mitgeholfen haben. Sein Verkündigungsbild im Bargello in Florenz erweist ihn als dankbaren Erben der Rogerschen Spätzeit. — Der Enkel Rogers, Goosen van der Weyden, der um die Wende zum neuen Jahrhundert nach Antwerpen übersiedelte, sucht, wie sein Andachtsbild der Schenkung von Calmpthout in Berlin und das mit der Sammlung Onnes versteigerte vielteilige Altarwerk der Dympnalegende beweisen, die straffe Heraldik des Großvaters mit den weicheren Formen, die die neue Zeit verlangte, ohne besondere Kompositionskraft zu vereinen. In späteren Jahren geriet der erst nach 1538 Verstorbene in den Bannkreis des Quinten Massys. — Ein Nachfolger des Meisters der Katharinenlegende, der den Notnamen „Meister der Barbaralegende" erhalten hat, liebt seltsam geschachtelte spätgotische Pavillonaufbauten, in denen er seine in der Bewegung gehemmten Gestalten zusammenzudrängen pflegt; seine gewinnendste Arbeit ist die mit ihren Schicksalsgenossinnen und Genossen unter einem Baldachin stehende heilige Ursula in der Sammlung Baumgarten in Budapest. — Kein Neuschöpfer, sondern ein klug und liebenswürdig das überkommene Erbe verwaltender Malersmann war der nach einer Reihe von Darstellungen aus der Geschichte Josephs, die sich zu A. des 17. Jhhs. im Besitz des Herzogs von Croy befanden, getaufte Künstler, der möglicherweise mit dem Maler Philipps des Schönen, Jacob van Laethem, zusammenfällt. Außer den sechs etwas stumpffarbigen Bildern der Josephsfolge, von denen vier dem Berliner Museum gehören, werden dem Künstler mehrere aus Affilighem und aus Zierikzee stammende Altarbilder in der Brüsseler Galerie und eine Reihe von Bildnissen Philipps des Schönen (Abb. 68) zugeschrieben. Ein ihm verwandter, in der Gewandbildung altertümlicherer, in den Gesichtsformen kälterer und leererer Maler, der aber durch eine oft mit echter Liebe entwickelte Landschaftstiefe und die fleißige Ausführung alles Ornamentalen besticht, hat wegen der peinlich

69. Meister von Ste. Gudule, Predigt eines Heiligen. Paris, Louvre

sauberen Durchbildung alles Blattwerks den Namen „Meister mit dem gestickten Laub" erhalten; an öffentlicher Stelle ist er am besten im Museum von Lille kennenzulernen. — Nur zwei dieser Brüsseler vom Ende des 15. Jhhs. vermögen als selbständige Malerpersönlichkeiten zu fesseln: der nach der auf dem Hintergrund eines seiner Bilder vorkommenden genauen Ansicht der Brüsseler Hauptkirche so genannte „Meister von Ste Gudule", der sich etwas draufgängerisch in verquollenen, mit Ausdruck überladenen Gesichtern gefällt, gespreizte Bewegungen liebt und außer im Louvre (Abb. 69) in London und in Neuyork vertreten ist, und als bei mancher Abhängigkeit stärkster Colijn de Coter. In kräftiger Malweise mit starken Licht- und Schattengegensätzen sucht dieser Maler, der 1493 erwähnt wird, aber gewiß weit in das 16. Jhh. hinein gearbeitet hat, die alten Motive des Meisters von Flémalle und Rogers, deren er sich weitherzig bedient, von neuem schmackhaft zu machen und sie teils mit eigener teils mit von Goes erborgter Seelenkündung zu vertiefen. Ein gänzlich flémallerhaftes Dreifaltigkeitsbild hängt von ihm im Louvre, Reste eines großen Altarstücks aus St. Alban in Köln sind in der Münchner Pinakothek und in zwei rheinischen Privatsammlungen erhalten; anderes in Budapest, im Amsterdamer Rijksmuseum und in amerikanischen Sammlungen. Vielleicht war Colijn an den 25 Bildern aus der Geschichte des hl. Romuald in der Mechelner Kathedrale beteiligt; in Antwerpen hatte er die Kapelle der Malergilde zu schmücken — eine Arbeit, von der nichts erhalten ist.

„Hugo von Gent, der so klare Züge hatte", „Der durchlauchtige Künstler", wie ihn die französische und flämische Dichtung des 16. Jhhs. feiert, steht als stärkster und ernstester Figurenmaler im Mittelpunkt der altniederländischen Malerei. Herangebildet in einer Stadt, wo der Meisteraltar der Brüder van Eyck ihm zu täglicher Zwiesprache zugänglich war, stellt er sich von vorneherein bewußt in die Nähe dessen, was an dem Werk Huberts und Jans als Monumentalkunst angesprochen werden konnte. Auch ihn ließ zunächst die folgerichtige Dramatik des Roger van der Weyden nicht los; es scheint, als ob er mitunter über Roger zurück zu der metallisch ausgeschärften Form des Flémallers gegriffen hätte. In Natur und Landschaft, Kraut und Blume, Baum und Hügel ist ihm nichts gering oder fremd, aber Berufspflicht bleibt es ihm, die menschliche Seele durch den sinnlich gestalteten Körper zu malen. In magerer Straffheit, mit deutlich betonten Geschlechtsmerkmalen, mit schimmernd gespannter Haut bildet er den menschlichen Akt, persönlich, vergeistigt, begehrend. Fast noch mehr als das Gesicht wird die Hand ihm zum Hymnus auf die Sonderlichkeit, die gespannte Freude des Lebens. Einer Freude, auf die der

Jäger lauert. Schon im Jugendwerk ringt er in kühnen Aufbauten nach starkem dramatischen Ausdruck; verhaltenes Zukunftsahnen liegt über seinen in immer neuer Wendung gestalteten Anbetungen der Könige, an denen er sich von Passionsmalerei, Passionsgrübelei zu erholen scheint.

Über die Typen des schlimmen Standes, die Bouts im Erasmusaltar gab, hinausgehend, macht er in den Hirten des von vornehmsten Fremden bestellten Portinarialtars Männer der ärmsten Bevölkerungsklasse zu vollberechtigt mithandelnden Personen des heiligen Geschehnisses. Der einmalige persönliche Mensch in seiner Lebensfülle, in seiner Würde, in seiner sinnlichen Wärme und im zehrenden Schmerz ist ihm Anfang und Ende der Kunst; seinem Dienst — und dies trennt ihn von dem Naturanbeter Rembramdt — opfert er den Reiz der Atmosphäre, den Zauber des Helldunkels. Beide waren ihm nicht fremd. Schließlich schränkt er der Seelensprache zuliebe auch die Zauberpracht des Kolorits ein, als dessen Beherrscher er sich im Monforte-Altar so glanzvoll beweisen konnte. Einer strengen Vergeistigung, die in manchen Punkten eine Verarmung sein mußte, geht er schon mit den Edinburgher Orgelflügeln entgegen. Krone und Schlußstein des Werkes ist der Brügger Marientod: hier hat er zu der ewigen Disharmonie der Dinge ein erschütterndes männlich kraftvolles Ja gesagt. Seinen wenigen Hauptwerken wohnt die Zeitlosigkeit, die einsame Größe inne, die wir nur zögernd dem Arnolfinibild des Jan van Eyck, der Kreuzabnahme Rogers zusprechen. Höchste Veredlung und Beseelung der Zeichnung stellen manche seiner Figuren neben das Größte, was die italienischen Meister des Quattrocento geschaffen haben. Es ist kein Zufall, daß gerade seine Kunst von dem Vertreter des Hauses Medici begehrt wurde. Kein Zufall auch die Freundschaft mit Joos van Wassenhove, dem Raumweite und Gebärdengröße zum Atemholen in seiner Kunst notwendig waren und der darum nach Italien ging.

Literatur.

Zu Joos van Wassenhove:

August Schmarsow, Melozzo da Forli, Berlin und Stuttgart 1886; ferner „Ottaviano Ubaldini in Melozzos Bild und Giovanni Santis Versen", Jahrb. d. preus. Kunsts. 1887 und „Justus van Gent", Abhandlungen der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. 29, Nr. 7, Leipzig (1912). — Karl Voll, Josse van Gent und die Idealporträts von Urbino, Repertorium für Kunstwissenschaft 24 (1902), S. 54 ff., Walter Bombe, Justus von Gent in Urbino in: Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz, Bd. 5 (1909), S. 111 ff. — Morton H. Bernath, American Journal of Archaeology, seco series, vol 14 (1910), S. 331 ff., S. 450 ff. (Zuschreibung verschiedener Bilder und Wirkteppiche an J. van Gent.) — Adolf de Ceuleneer, Juste de Gand, Bruxelles 1911. — Adolfo Venturi (Storia dell' Arte Italiana Bd. 7, 2, Milano 1913). — Friedrich Winkler, ein voritalienisches Werk des Justus van Gent, in Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 27 (1915), S. 321 ff. (Das Genter Triptychon). — Max J. Friedländer, Altniederländische Malerei, Berlin, Cassirer 1925. — J. Allende Salazar in Heft 8 des Jahrgangs 1927 des Archivo Español de Arte y Arqueologia (zitiert durch Friedrich Winkler in Kunstchronik 1927, Heft 7, S. 70/71; Mitwirkung Pedro Berrugueter an den Philosophenbildnissen).

Zu Hugo van der Goes:

Alph. Wauters, Hugues van der Goes, Bruxelles 1877(überholt). — A. Warburg, Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance, Jahrb. d. preus. Kunsts. 23 (1902), S. 247 ff. (Datierung des Portinari-Altars!) — W. von Bode, Die Anbetung der Hirten von Hugo van der Goes in der Berliner Galerie, Jahrb. d. preus. Kunsts. 24 (1903), S. 99 ff. — M. J. Friedländer, Hugo van der Goes. Eine Nachlese. Ebendort Bd. 25 (1904), S. 108 ff. — Hjalmar G. Sanders, Repertorium für Kunstwissenschaft 35 (1912), S. 519 ff. (Krankheitsgeschichte des H. v. d. Goes). — Grete Ring, Ein Diptychon des Hugo van der Goes, Ztschr. für bildende Kunst 1913, S. 85 ff. — Adolph Goldschmidt, Der Monforte-Altar des Hugo van der Goes, Ztschr. für bildende Kunst N. F. 26, S. 221 ff. (Datierung des Monforte-Altars, Einwirkung auf die holländische Kunst!) — M. J. Friedländer, Die Anbetung der Könige von Hugo van der Goes. Jahrb. d. pr. Ks., Bd. 35 (1914), S. 51 ff. — Jos. Destree, Hugo van der Goes. Brüssel 1914 (Auszug Paris 1926). — M. J. Friedländer, Altniederl. Malerei, Bd. IV. Berlin 1926. — Über die Beziehung Hugos zur flämischen Buchmalerei vgl. Paul Durrieu, La Miniature flamande, Bruxelles 1921, Friedrich Winkler, Die flämische Buchmalerei, Leipzig 1925 und Jos. Destree, Les Heures de Notre Dame dite de Hennessy,

Bruxelles 1923. — Über Goossen van der Weyden: G. Hulin de Loo im Jahrb. d. preus. Kunsts. 34 (1913), S. 59 ff. — Über den Altar der Speisung der Zehntausend: M. Conway, Burlington Magaz. XL (1922), S. 165 ff. — Über den Meister der Barbaralegende: Friedländer im Jahrb. für Kunstwissenschaft 1924, S. 20 ff.

V. Die Frühholländer: Geertgen, der Virgomeister und Bosch

In den letzten Jahrzehnten des 15. Jhhs. wird Brügge vorübergehend zur führenden Malerstadt der Niederlande. Hans Memling und später, wesensverschieden, aber in seiner Reifezeit auf verwandte Ziele hinausgedrängt, Gerard David vollziehen eine letzte Zusammenfassung und Erhebung dessen, was die vier oder fünf großen Meister des Jahrhunderts, die Eyck, Roger, Bouts und Goes für die Kunst erobert hatten. Zur gleichen Zeit tritt in den Teilen der Niederlande, die wir heute Holland nennen, in ihren Vorstufen nur undeutlich erkennbar, eine Kunst in Wirkung, die neben Angeerbtem ein erstaunliches Kapital unbefangenen Naturerlebens aufweist, die im Bildnis, in der Landschaft, in der erregten Gruppe die Grundlagen der menschlich starken Ausdruckskunst des 17. Jhhs. legt und die auf dem Gebiete der freierfindenden Phantastik und der Satire in einigen ihrer Leistungen alles, was später von Meistern wie Callot, Magnasco, Füssli, Moreau, Toyokuni, Odilon Redon, Max Klinger, Ensor, Alfred Kubin versucht wurde, weit hinter sich läßt.

Diese Kunst ist in den letzten vier Jahrzehnten verdächtig modern geworden; der Name „Frühholländer" wurde zum Schlagwort. Der besondere Reiz, der diese Werke umspielt, liegt vielfach in der Dissonanz zwischen Inhalten des absterbenden Mittelalters und Darstellungsformen, die der Neuzeit gehören. In Einzelfällen scheint sich hier auf der Grenzscheide zweier Zeitalter noch einmal eine Frömmigkeit zu entwickeln, die in dieser herb zerschmelzenden Süße, in dieser häuslich gebundenen Alltäglichkeit vielleicht unter keiner anderen Konstellation mehr möglich sein wird. So wird die Modernität Geertgens, des Virgomeisters, des Hieronymus van Aeken mitunter sogar der vollausgereiften Kunst des Hugo van der Goes gefährlich.

Bei weitherziger Rechnung vermögen wir in dem als Jüngling verstorbenen Maler, der schon um das Jahr 1600 der berühmteste der frühen Holländer war, einen Nachfahren des Hugo van der Goes zu erblicken. Er hat, wie zuerst Adolph Goldschmidt nachwies, den Monforte-Altar im Original oder in Nachzeichnungen gekannt, in der Ungehemmtheit des Ausdrucks ähnelt er dem Genter Meister; er teilt mit ihm das starke Gefühl für die Reize der menschlichen Hand, obgleich er hier mehr an einen bestimmten schlanken Schönheitstypus gebunden ist. Daneben ist er auch freilich irgendwie ein Enkel oder Urenkel des Roger van der Weyden.

Die schon bei der Würdigung Ouwaters erwähnte, etwas komplizierte Zeitberechnung van Manders im Zusammenhang mit der Angabe des Biographen, daß Geertgen tot Sint Jans jung, etwa achtundzwanzigjährig, davongegangen sei, läßt uns, wenn wir der in den Trachten seiner Bilder bereits unzweideutig auftretenden „französischen Mode" Rechnung tragen, die Lebenszeit des Malers etwa mit den Jahren 1465 und 1495 umgrenzen. Geboren wurde dieser Hauptmeister Haarlems, wie mit nahezu völliger Sicherheit angenommen werden kann, in Leiden. Dies ergibt sich aus der Inschrift des zu A. des 17. Jhhs. entstandenen und für die Zeit der Herstellung erstaunlich stilgetreuen Kupferstichs, den Theodor Matham nach Geertgens damals noch in Haarlem befindlicher, jetzt in Wien bewahrter Beweinung Christi fertigte und im Verlage seines Vaters Jacob herausgab. An diese Tatsache knüpft sich die neuerdings nicht unbestritten gebliebene Theorie, daß sich von Leiden aus ein bestimmter künstlerischer Darstellungsstil entfaltet und sich bei den Leidener Malern im Gegensatz zu den Malerschulen anderer holländischer Städte fortgeerbt habe. Freude am vielfigurigen Aufbau einer reich gegliederten, vom hergebrachten Schema abweichenden Komposition, Aufsuchung bunter und entlegener Geschehnisse, Interesse für Probleme der Gewandbehandlung, eine niemals plumpe Drastik der Aussprache, ein japanisch anmutender eigenwilliger Reiz der Formgebung: das sind Eigenschaften, die wir bei Geertgen antreffen und die sich später bei anderen Leidenern, Engelbrechtsen, Lucas, ja bei Jan Steen und Rembrandt wiederfinden.

Über Naturell und Lebensweise Geertgens berichtet van Mander nur die eine Einzelheit, daß der Maler — worauf ja auch sein Beiname Bezug nimmt — im Hause der Johanniter, also des Malteserordens gelebt habe, ohne

aber selber die Ordensregel angenommen zu haben. Auch hier also etwas wie „halbe Mönicherei", ein Zug, der den Maler mit Hugo van der Goes verbindet.

Geertgens Hauptwerk wurde denn auch für den Hochaltar der Johanniskirche geschaffen. Ein Kreuzigungsaltar, von dem nach Aussage des Biographen das Mittelstück und der eine, wir können sagen, der rechte Flügel im Bildersturm oder bei der Belagerung der Stadt zugrunde gingen. Der andere gerettete Flügel befand sich zur Zeit van Manders im neuen Gebäude des Johanniterordens. Man hatte die Tafel durchgesägt und auf diese Art zwei Bilder gewonnen, von denen van Mander die ursprüngliche Außenseite undeutlich als „Mirakel oder ungewöhnliche Geschichte" beschreibt, während er eine eingehend nachfühlende Darstellung der Innenseite gibt, die obendrein durch den Mathamschen Stich beglaubigt wird. Außer diesem in der Wiener Galerie erhaltenen Hauptwerk weiß van Mander nur Ungefähres von Arbeiten des Künstlers, die außerhalb Haarlems bei Ordensleuten („Reguliers") gewesen, aber wie so vieles andere in den Zeitwirren zugrunde gegangen seien. Er nennt endlich noch das noch im Haarlemer Museum erhaltene Architekturbild der zu Geertgens Lebzeiten neu erbauten Sankt-Bavo-Kirche — eine achtungswerte, aber wenn man an die erstaunlichen Bauaufnahmen im Stundenbuch von Chantilly denkt, nicht verwunderliche Leistung, die vor allem, weil sie der figürlichen und landschaftlichen Zutaten entbehrt, bisher ziemlich unbeachtet geblieben ist.

70. Geertgen tot Sint Jans, Beweinung. Wien, Staatsgalerie

Den frühen Ruhm seines Helden will van Mander durch das Zeugnis unseres Dürer erhärten, der in Haarlem gewesen sei und dort mit Staunen vor den Werken Geertgens ausgerufen habe: „Waerlijck er is ein Mhaler in Moeders Leib gheweest!" Die Sprachform erweckt Vertrauen: solcher Mischung von Deutsch und Niederländisch kann sich Dürer während seines Antwerpener Aufenthalts wohl bedient haben. Leider schweigt sein Tagebuch von einem Ausflug nach Haarlem, und wir wissen nicht, ob Werke Geertgens in Antwerpen oder an den wenigen holländischen Plätzen, die Dürer besuchte, zu sehen waren.

Die Flügelbilder des Johannisaltars, der, wie sich berechnen läßt, geöffnet eine Breite von 6 m gehabt haben muß, sind wahrscheinlich nach dem Dreißigjährigen Kriege aus der Sammlung Karls I. von England durch Kaiser Ferdinand III. erworben worden. Dem englischen König waren sie, wie aus einem noch erhaltenen Vermerk auf der Rückseite der ursprünglichen Außentafel hervorgeht, am 23. März 1635 von dem englischen Vertreter in Holland als Geschenk der Generalstaaten übereignet worden. Die von van Mander als „ungewöhnliche Geschichte" bezeichnete Darstellung des Außenflügels betrifft nichts anderes als die wechselvollen Schicksale der Gebeine Johannes des Täufers, deren 1252 in St. Jean d'Acre gelungene Bergung einen der Ruhmestitel des Ordens

ausmachte. — Als Gegenstand des gleich dem Mittelstück verlorenen rechten Flügels mag sich die Phantasie nach Belieben die Kreuztragung, außen den Tanz der Salome oder Ähnliches vorstellen.

Mittelpunkt des durch Mathams Stich verherrlichten und bisher durch keines der neu hinzugefundenen Werke entthronten Hauptstücks (Abb. 70) ist die Gestalt Christi. In der starren Ausstreckung ein ergreifendes Bild des Todes, des hochmütig schönen Todes. Höchste Majestät spricht aus den ausatmenden Zügen; der Akt ist mager, leicht holzgeschnitzt, aber kundig gebildet. Zwei Dreiecksgruppen, in der Gestalt der hingeknieten Maria aneinanderstoßend, rahmen den Leichnam ein. Der Gesichtsausdruck der Mutter ist kühn bis zu der Grenze geführt, wo der Überschwall des Jammers in dümmliche Bestürztheit umschlagen könnte. Die linke Seitenfigur, Magdalena, entlehnt das charakteristische Händeringen von Roger van der Weyden, gehört aber in der Jugendfrische der kraftvoll schlanken Gestalt ganz ihrem Maler. In der rechten Gruppe schiebt sich zwischen Johannes, Joseph und die schon fast einer Hausfrau Vermeers gleichende dritte Maria die Gestalt eines mit beteuernder Gebärde knienden bärtigen Reisigen ein, die in der Grundanlage dem Monforte-Altar des Goes entnommen sein mag, aber durchaus persönliche Züge trägt und möglicherweise, wie Leo Balet in seinem mit warmer Hingebung geschriebenen Buch über Geertgen nahelegt, den Maler selbst darstellt. Höchste Deutungskraft besitzt die betrübte Gebärde des schicksalsgeprüften, sein Käppchen zurechtrückenden Joseph, hinter dem als Spitze des Dreiecks der mit Linnen zuwartende Nikodemus sein altersversteintes Gesicht zeigt. Im Aufbau mischt der Meister in naiver Weise trefflich Beobachtetes mit bequemen Behelfen: Rundlich geschichtete Kalksteinfelsen, wie man sie im limburgischen Valkenburg und an einigen Stellen der Provence antrifft und deren Gestein man mit dem Messer schneiden könnte, dienen als Versatzstücke zwischen dem zartesten frischgrünen Laub, spiegelnden Wässerchen und sanften Hügeln. Auf Golgatha ist, während die da vorn trauern, tüchtig mit der Abräumung der beiden anderen Kreuze zu tun. In sinnreicher Gemeinschaftsarbeit stoßen drei Schergen verschiedenen Alters den einen Schächerleichnam in die bereits geschaufelte Grube, während ein unendlich Langbeiniger die Leiter anlegt, um den Letzten herabzuholen.

Reicher an Schauplätzen und Wirkungen, aber ohne eigentlichen Hauptakzent erweist sich die ehemalige Außenseite (Abb. 71). Zwei Handlungen verlaufen in leicht von links nach rechts ansteigender Horizontale, die früheste im Hintergrund, die zeitlich mittlere ganz vorn, während der jüngste Vorgang sich in der Diagonale von links unten nach rechts oben zieht. Vorn läßt Kaiser Julian der Abtrünnige die Gebeine des Täufers verbrennen. Das einzig Menschliche an diesem Geschehen sind die drei Feuerknechte, unschön, überlang, aber wahr in jedem Blick, in jedem Griff. Die Gebärde des Mittleren, der beflissen fragt, ob auch alles so richtig sei, prägt sich ein. Der Kaiser, straff und bösartig bärtig, mit Krone, Zepter und von zwei hübschen Pagen gehaltenem Hermelinbrokat — ein Popanz. Bornierte engstirnige Räte ihm zur Seite; nur hier und da taucht ein harter, aber fester Alterskopf aus dem Gefolge. Eine köstliche Zugabe ist der Gurkennasige ganz vorn mit dem geflochtenen Bart. — Im dritten Plan, unter sich nochmals durch Felsenscherwände geteilt, die ersten Geschehnisse: die Bestattung des Enthaupteten durch seine Jünger im Beisein Christi, der befehlend auf den Steinsarg zeigt; entfernter die erste Gattin des Herodes, wie sie in einer Höhle den Kopf des Toten gesondert begräbt. Dazwischen die heiteren dünnstämmigen Bäume, die frischen durchwässerten Parkanlagen, die wir schon aus dem ersten Bilde kennen.

Im Mittelgrunde des Bildes vollzieht sich feierlich in zwei Gruppen der jüngste Vorgang. Vierzehn der Johanniter, Ritter und dienende Brüder nehmen aus dem geöffneten Steinsarg die übriggebliebenen Knochen des Vorläufers und reichen sie einer dem andern. Großblättriges Gebüsch trennt sie von der zweiten Szene, wo eben dieselben Johanniter mit ihrer Beute heimkehren und die Brüder aus der Burg ihnen mit Fahnen und Gesang entgegenziehen. Geertgen verläßt vor allem in der Vordergruppe ganz und gar seinen sich leicht einprägenden ständigen Typus, den man an den lebhaft fragenden Augen, der kolbenartigen und doch schmalen dreieckigen Nase und dem spitzzulaufenden Kinn erkennt; er individualisiert mit Bewußtsein, tut also hier, wie bereits Alois Riegl 1902 hervorhob, einen wichtigen Schritt zur Entwicklung des holländischen Gruppenbildnisses. Sicher sind die damaligen „Sint Jans Heeren" dargestellt und, soweit Ähnlichkeit und Würde es zuließen, durch Gespräch und Aktion von dem Statistendasein der üblichen Stifterrolle erlöst.

Der Künstler dieser beiden Bilder vereinigt entschlossene Tragik, schreckhaften Märchenspuk, ferne Legende, treuen Dienst an der Einzelerscheinung in einer frischen Unmittelbarkeit des Vortrags, die an vielen Stellen den Eindruck macht, als habe er soeben erst die Natur entdeckt. Dem Beschauer, der von anderen altniederländischen Werken zu diesen Tafeln kommt, fällt die entschiedene Zweifarbigkeit der Gesichter auf. Nirgends trifft man ein behagliches Ausruhen auf Einzelheiten zum Schaden des Ganzen. Das Malwerk sagt, was es zu sagen hat, und schweigt dann. Unbedenklich wird von dem Mittel der Felsenkulisse Gebrauch gemacht, um die vielen aus-

einanderliegenden Dinge an die richtige Stelle zu bringen. Innerhalb der Hilfskonstruktion herrscht der Wille, der Freiheit und Zufälligkeit der Natur nahezukommen.

Vergleicht man Geertgens Art mit dem Geist, der aus Ouwaters Auferweckung des Lazarus zu uns spricht, so tritt uns der jüngere Maler noch näher, weil er über entschlossene Breite und Sicherheit des Strichs verfügt, fast überall seine Augen selber braucht, wo andere malerische Stoffe und Gesichter mit den Mitteln ihrer Kunst nachkonstruieren. Hell, leicht, durchgoldet wirkt der Gesamtton, die Farbenwahl weicht von dem bisher Gewohnten ab: Schwarz, Dunkelblaugrün, Frischgrün, Karminrosa, Gelbbraun und Weiß herrschen, nur die letzte Ferne und der Himmel ist dem Blau eingeräumt.

71. Geertgen tot Sint Jans, Geschichte der Gebeine Johannes des Täufers. Wien, Staatsgalerie

Die Lebendigkeit, mit der er auch schläfrige Personen sieht, die Zielsicherheit des Vortrags und das häufige Vorkommen stehender Typen erleichterten die Auffindung anderer Werke, die sich an die beiden beglaubigten Tafeln anschließen. Doch konnte — bei der kurzen Lebensdauer des Künstlers kaum verwunderlich — die Zahl der zweifelsfreien Stücke noch kaum über ein Dutzend hinaus gebracht werden. An Wichtigkeit des Gegenstandes steht bei schwererem Ton den Wiener Bildern am nächsten die Auferweckung des Lazarus, die Jules Renouvier besaß und schon 1857 dem Meister zuschrieb. Jetzt gehört sie dem Louvre.

Nicht in eine Kirche wie Ouwater, sondern in einen freien, den Ausblick auf heitere Hügellandschaft mit spiegelnder Doppelbrücke gewährenden Gartenhof hat der jüngere Meister den Vorgang verlegt. Lazarus richtet sich im Sarge auf, etwas verdutzt, abgemagert, aber in voller Erkenntnis des Geschehenen. Er erhebt die schmalen Hände betend zu dem hochstirnigen sanften Christus, dessen Gebärde sich in sich selber zurückzieht. Der einzige aufgeregte Mensch ist der mit beteuernder Handhaltung sich zum Sarg hinkauernde Petrus, ein energischer Manneskopf mit brennenden Augen. Alle anderen legen mit echt holländischem Phlegma die Hände in den Schoß, parlamentieren oder halten sich mit einer wohl aus den Mysterienspielen überkommenen Gebärde die Nase zu. In einer wichtigen Vierergruppe des Mittelgrundes kehrt uns der Vorderste den Rücken zu; die Art, wie diese Menschen ganz unbekümmert um den Zuschauer sich ihrer Unterhaltung hingeben, läßt bereits an ähnliche Gesprächsgruppen auf den Stichen des Lucas van Leiden denken. Die Angehörigen, die vorn rechts in die Knie gesunken sind, leiten unauffällig zu dem in gleicher Haltung im Vordergrunde links von einem etwas heraldisch ausgefallenen Spitz bewachten Stifter über, der auch auf einem anderen Werke des Meisters, der Prager Anbetung der Könige, wiederzukehren scheint. — Das Verdienst des Bildes liegt in der echt holländischen Unbefangenheit der Erzählung. Der seelische Funke ist nicht so unmittelbar wie auf der Wiener Beweinung in das Erleben des Künstlers hinübergesprungen, und die Menschen verlassen sich mehr auf ihr natürliches Schwergewicht, so daß das Bild vielleicht vor den Wiener Tafeln entstanden ist.

Die ganze Dramatik und auch die scharfe Handschriftlichkeit der „Beweinung“ findet sich

72. Geertgen tot Sint Jans, Anbetung der Könige
Prag, Rudolphinum

aber in dem kleinen, äußerst inhaltreichen Bilde „Christus als Schmerzensmann" im Utrechter Museum wieder.

Der Heiland steht in schwankender Haltung im Sarge; blutübergossen, am ganzen Körper gerötet. Die Mutter, deren Blick etwas ahnend Gebanntes hat, ist von rechts gekommen, der hübsche verweinte junge Johannes fährt sich mit dem Handrücken an die Wange. Während klagende Engel mit den Marterwerkzeugen den Goldgrund beleben, ist vorn, vom Rahmen abgeschnitten, Magdalena niedergekniet, nicht mehr ganz jung, in bitterem, die Augen und Lippen umspielenden Schmerz. Besonders weit gediehen ist hier die Auflösuug des Tragischen in rein malerische Werte.

Dreimal schon nach Aussage des erhaltenen Bestandes, also ähnlich oft wie Hugo van der Goes, hat Geertgen die Anbetung der Könige gemalt. Alle drei Fassungen weisen leichte Anklänge an den Monforte-Altar auf, die aber für die Bildgestaltung nicht entscheidend wurden.

Das etwas abgeriebene Bild des Rijksmuseums, im wesentlichen auf sechs in einem Plan gereihte Gestalten beschränkt, scheint das früheste. Betretenheit eher als Ergriffensein spricht aus Blick und Haltung der Handelnden. Die mächtigen Bogen der Ruine gemahnen an römische Aquädukte. In weit schlängelnden Wegen verliert sich die heraneilende Schar des Gefolges. — Reichen Glanz gewann das früher übermalt in einer kleinen holländischen Sammlung bewahrte stattliche Bild, als es für Nicolaes Beets, der es später an den Sammler Reinhart in Winterthur verkaufte, gereinigt und aufgefrischt wurde. Hier sind beide älteren Könige bärtig, Maria entspricht einem unschönen aber echt holländischen Typus mit langem Oval und eingesattelter Nase. Den Architekturmaler bewährt die Stein an Stein zusammengesetzte Ruine, das stroherne Notdach und der reizvolle Straßenausblick. Mit echt malerischer ergreifender Unbefangenheit sind hinter dem zweiten König der große Kopf eines Mohren und die Puppenfigur eines hübschen Pagen nebeneinander gesetzt. Durch einen Hohlweg zieht die Reiterschar herab. — Das Altarstück des Prager Rudophinums (Abb. 72), im Hauptteil um einen wahrscheinlich die Josephsgestalt enthaltenden Streifen, auf den Flügeln um das beträchtliche oberste Stück verkürzt, vereint in seltsamer Weise leichte Altertümelei der Hauptgestalten und einen ungewöhnlich freien und reichen landschaftlichen Ausblick. Das vollere Oval der Mutter erinnert noch etwas an Bouts, der Kopf des ältesten mit beiden Händen den steif ausgestreckten Arm des Kindes an die Lippen führenden Königs mutet rogerhaft an und auch das Kristallgefäß in der Hand des stehenden Mohrenkönigs gehört in der selbstgefälligen Ausführlichkeit der Malweise zu den kunstgewerblichen Dingen, die man in den Trachten auf Ouwaters Lazarusbild antrifft. Allein der reizvolle blondsträhnige Mädchenkopf, den der Künstler zwischen der Mohrengestalt und dem Tragbalken der Ruine eingeschoben hat, würde indessen ausreichen, um Geertgens Autorschaft zu beweisen. Oft genug gerühmt und beschrieben wurde das muntere Treiben vor und hinter der Brücke über dem spiegelnden Fluß mit der meisterlichen Rückengewandfigur, dem von hohem Roß herabgestikulierenden Schwarzen und dem Pagen, der die mächtige Lanze schultert. Die Flügel zeigen den gegenüber dem Lazarusbild etwas schmäler erscheinenden Stifter mit dem bärbeißigen trefflich gerüsteten heiligen Bavo, dessen Halbfigur in einer Petersburger Wiederholung nochmals vorkommt, und die der rechten

Knienden des Louvrebildes nicht unähnliche Stifterin mit dem jugendlich kräftigen heiligen Adrian.

Das dem Ouwater nächste Bild Geertgens ist wohl das nicht völlig gut erhaltene Sippenbild des Rijksmuseums (Abb. 73).

Es versammelt in seltener Vollzähligkeit mit besonderer Betonung einer häuslichen Familienstimmung die heilige Sippe in einer Kirche, auf deren Altar eine holzgeschnitzte Darstellung des Opfers Abrahams zugleich auf das bevorstehende Sühnopfer des Neuen Testaments hindeutet. Der vordere Kirchenteil ist wie bei Ouwater romanisch, der Chorabschluß hinter dem Lettner indessen gotisch und zur Linken öffnet sich der Blick ins Freie. Der besondere Reiz des Werkes liegt in der Art, wie die heiligen Frauen in ihrem Sonntagsstaat zwanglos in der Kirche zusammensitzen, wie der Johannesknabe vom Schoß der Mutter zu dem lebhaften Jesuskind hinüberstrebt, wie die künftigen Apostel als Kinder bereits mit ihren Symbolen spielen und wie mitten in der heiligen Gesellschaft ein etwas O-beiniger Chorknabe die Lichter über dem Lettner löscht.

73. Geertgen tot Sint Jans, Die hl. Sippe
Amsterdam, Rijksmuseum

Diesem wahrscheinlich frühesten der erhaltenen Werke war im Aufbau das der Formdurchbildung nach vermutlich reifere „Rosenkranzbild" verwandt, das nur in einer etwas kalkigen Kopie des Leipziger Museums auf uns gekommen ist. Auf einer Breittafel, die durch einen Mittelpfeiler in zwei Bühnen geteilt wird, sind ohne allzufühlbaren Zwang vier Szenen entwickelt. Man sieht links den heiligen Dominikus, dem die Madonna in feierlich von zwei Engeln gehaltenem Mantel erscheint; das großblickende Kind reicht dem Heiligen den Rosenkranz. Im Hintergrund aber betet Dominikus halb nackt in seiner Zelle. Rechts im fliesengedeckten Vorraum beschenkt er in Gesellschaft eines Ordensbruders eine in steifem Profil gesehene französische Königin und ihren Hofstaat mit den Kränzen, während man durch das Fenster in einen der Örtlichkeit des Lazarusbildes gleichenden Gartenhof hinausblickt, wo der Heilige von einer Freikanzel der Menge predigt.

Zum heutigen Kunstempfinden spricht der Maler am unmittelbarsten durch einige im Aufbau bescheidenere Werke.

Vielleicht ist in dem Madonnenbild der Berliner Galerie, das rot in rot getaucht mit wenigem begleitenden Dunkelgrün vor Brokatvorhang und Fensterausblick ein etwas dickliches hochstirniges Kind und die schönsten und durchgebildetsten Frauenhände des Meisters zeigt, das Format noch etwas zu groß gewählt worden. — Die rechte kleine Kostbarkeit ist das lange in der Berliner Sammlung von Kaufmann bewahrte, jetzt den Maler in der Londoner Nationalgalerie vertretende Bild der heiligen Nacht (Abb. 74). Das Nächtliche des Vorgangs ist hier weit stärker als selbst auf der Münchner Gefangennahme Christi des Bouts betont: Wahrscheinlich hat Geertgen überhaupt hier das erste ausgesprochene Nachtbild seines Jahrhunderts geschaffen. Das Kind liegt ähnlich wesenlos wie bei Goes in seiner Krippe, aber die Strahlen, die von ihm ausgehen, erleuchten die fünf kindlich braven Engel, erleuchten auch die jugendliche Mutter, die vor Staunen den Mund öffnet, und lassen noch den in tüchtiger Männlichkeit zur Seite stehenden Joseph hinreichend deutlich erkennen. Am Himmel erstrahlt der Verkündigungsengel wie ein Stern und auch das Herdfeuer der Hirten auf dem Hügel dient als Lichtquelle. — Die Kenntnis dieses kleinen Werks nimmt weltbekannten Meistern des 17. Jhhs. wie Gerard Dou und Gottfried Schalcken einen guten Teil ihres Erfinderruhms.

Das lichte Seitenstück zu diesem frohen Nachtbild konnte im Anschluß an die Brügger Ausstellung vom Berliner Museum aus englischem Privatbesitz erworben werden. Dargestellt ist hier Johannes der Täufer in der

74. Geertgen tot Sint Jans, Heilige Nacht
London, Nationalgalerie

Einöde, aber nicht in bedeutungsvoller heldischer Gebärde wie bei Bouts, sondern als nachdenklicher junger Mann, wenn man will, in einer Vorform der Dürerschen Melancholie. Geertgen, der hier den Typus des Knienden aus dem Wiener Beweinungsbilde wiederholt, wahrscheinlich also die eigenen Züge benutzt, macht hier mit großer Gefühlszartheit den Gegensatz bedrückten Sinnens und einer reichen frühsommerlichen Natur lebendig, die bei hohem Horizont an welliger Bewegtheit wohl über die Dünenlandschaft Haarlems hinausgeht, in der Vereinigung von fein beobachteter Einzelheit und voller Stimmungskraft der verteilten Laubmassen, des rieselnden Bächleins und der Kleintierwelt aber den Maler durchaus als einen Johannes der großen Haarlemer Landschaftskunst des 17. Jhhs. erweist.

Von der Bildniskunst Geertgens, die auf der Wiener Johannestafel klar zutage tritt, besaß aller Wahrscheinlichkeit nach die Sammlung des Herzogs von Leuchtenberg in Petersburg eine anziehende Probe in dem rund überhöhten Kniestück der jungen Herzogin Anna von Cleve, der Tochter Antons von Burgund. Durch den freien Blick, die adlige Schlankheit und die leicht miteinander spielenden Hände hat der Künstler die keineswegs regelmäßigen Züge der Dame, die er vermutlich um 1490 porträtierte, anziehend gestaltet. — Unverkennbare Geertgenzüge trägt das kleine Halbfigurbild der Madonna in der Mailänder Ambrosiana: Die junge Frau mit der leicht aufgeworfenen Nase hat hier ein bürgerliches Allerweltsgesicht bekommen; alles Licht liegt auf dem großäugig aufblickenden aufgerichteten Kinde, auf das sie fast scheu niederblickt.

Einen Entdecker, einen Erleber, einen Formerfinder wird man mit nicht allzu schwerwiegenden Vorbehalten den Genossen der Johanniter nennen dürfen. Neben Ouwaters Lehre, die in dem frühen Amsterdamer Sippenbild, aber auch noch in den Trachten- und Schmuckformen der späten Prager Anbetung zutage tritt, waren Anlehnungen an Goes und sogar an frühere Meister, Roger und den Landsmann Bouts, festzustellen. Alles Angelernte zerschmilzt aber in einem ungestümen Drang nach anschauender Aneignung. Eine bestimmte Seite des vorliegenden Geschehens wird entschlossen zur Hauptsache erhoben, in rücksichtsloser Betonung in den Vordergrund gestellt. Daneben aber findet das Daseinsrecht der Tatzeugen, der untergeordneten Helfer, ja der Unbeteiligten in dem Maler seinen Anwalt. In reizvoller Mischung französischer Mode und der aufkommenden heimischen Nationaltracht schafft er, klug abstufend, die Kleidung, die er den Helden des heiligen Geschehens und die er den Gegnern der guten Sache anmißt. Er schafft sich seine eigene Rasse, die Holländer und Holländerinnen, so wie er sie zu sehen wünscht: gutmütig tierhafte Menschen mit Augen, die niedergeschlagen schlafen, aber auch blitzen können, mit schmalen aber höchst ungriechisch kolbenhaft auslaufenden Nasen, mit spitz zulaufendem Kinn und mit Gliedmaßen, die durch die starke Ausprägung der Nägel beweisen, daß sie zum Greifen gut sind. Für ihn wächst auch zwischen Jerusalems wasserlosen Felsen das feuchtfrische Grün eines holländischen Maitags.

Die edle innere Unrast, die aus Geertgens frischesten Werken zu uns spricht, wurde zur treibenden Kraft, die wohl schon zu Lebzeiten des Malers Gleichstrebende zu seinen Nachfolgern machte.

Ein Gehilfe des Meisters war wahrscheinlich der durch mehr eirunde Gesichtsovale und entweder niedergeschlagene oder lauernde Blicke kenntliche Maler, von dem zwei im Aufbau und im Petrustyp noch recht von Bouts abhängige Flügelbilder mit der Gefangennahme und Beweinung Christi aus Spanien in die Brüsseler Galerie gelangt sind, während ein reiferes Dreiblatt mit der hell gehaltenen Verkündigung, der Geburt Christi und der Darbringung im Tempel auf die Londoner Tate-Gallery, das Rijksmuseum und die Sammlung Jones in Minneapolis verteilt wurde, und ein besonders reifes und geertgenartiges Klappaltärchen mit Anna Selbdritt, der heiligen Barbara und einem geistlichen Stifter sowie dem Haarlemer Schutzheiligen Bavo als Außenwächter der Braunschweiger Galerie gehört. Das Braunschweiger Bild verrät durch den reichen Blumenflor vor glanzneuen Gebäuden die Freude des Künstlers an schöngeordneten Dingen, während die Gestalt des jungen Geistlichen, der in Amsterdam das Kind anbeten hilft, in ihrer respektvoll zarten Hingegebenheit auf nicht unerhebliche Fähigkeiten zum beseelten Porträt schließen läßt.

Frischer und eigenwilliger, zugleich aber ornamental spielerischer offenbart sich der von Friedländer nach einem mittelgroßen Marienaltar der Antwerpener Galerie benannte Meister, der durch das turnerisch muntere Treiben der Baldachinengel und die zur Verlegenheit der Mutter nach dem Lautenengel hinstrebende unbotmäßige Gebärde des Christkindes auf dem Hauptbilde auffällt. Von ihm besitzt das Berliner Museum eine Madonna mit dem heiligen Michael und einem geistlichen Stifter, ein Werk, das durch die überscharfe Zeichnung und die mindere Wärme der Farben sich deutlich von eigenhändigen Arbeiten Geertgens unterscheidet, das Bonner Provinzialmuseum eine Himmelfahrt Mariä.

Wichtig als Bindeglied zwischen Geertgen und der Amsterdamer Kunst des Jacob Cornelisz erscheint der schwungvoll und ausdrucksreich komponierende Meister, von dem die Wiener Sammlung des Dr. Figdor eine Kreuzabnahme und das Rijksmuseum eine Darstellung der Legende der heiligen Lucia besitzt. Der Maler, der sehr hohe rundbreite Stirnen und ungestüme Bewegungen liebt, wird leicht daran erkannt, daß ältere Personen bei ihm nur durch weiße Bärte bezeichnet werden, im übrigen aber die Glätte und das Feuer der Jugend behalten. Kleine Nebenszenen des Hintergrundes, wie etwa die Gestalten der die Leiter forttragenden Diener auf der Kreuzabnahme, weiß er mit einer schon an den älteren Brueghel gemahnenden Unmittelbarkeit zu geben. Eine Kreuzigung aus der Naardener Vituskirche, die, für ihn selber nicht gut genug, doch vieles von seiner Stilart besitzt, und einige verwandte Stücke desselben Gegenstandes vermitteln zwischen ihm und den frühen Amsterdamern.

Arbeit eines einzeln stehenden Geertgenschülers dürfte die durch die liebevolle Darstellung des gedeckten Tisches schon als Vorbotin der Familienszenen des 17. Jhhs. auftretende „Heilige Familie" im Kölner Museum sein.

Als stärkste und unabhängigste Persönlichkeit hebt sich aus dieser Plejade der Maler, der in zwei wohl abgewogenen Figurenmassen auf einem Bilde der Johnson-Sammlung in Philadelphia die Begegnung zwischen Johannes dem Täufer und Christus dargestellt hat, die beide von ihrer Jüngerschar begleitet werden. Die Schwere und Stämmigkeit, die feierliche Gewandanordnung mancher Rücken- und Profilgestalt erinnern hier an die Art des Konrad Witz. Besonders glücklich sind hier die Menschen auf Wegen und Hügeln in die Landschaft eingepflanzt. Ein Kennzeichen des Malers ist die breite fegende Behandlung der Laubkronen. Hat dieser Meister, von dem der Weg über ein Menschenalter zu dem Renaissancemaler Goudas, dem Jan Swart van Groningen gar nicht so sehr weit ist, die im Vortrag so eigenartigen Holzschnitte des 1488 in Gouda gedruckten französischen Buches „Le Chevalier Délibéré" des Olivier de la Marche gezeichnet? — Ihm verwandt in der plumpen Kraft mancher Figur ist der zeichnerisch schwächere, malerisch wegen des Reichtums an Mitteltönen beachtliche Maler, von dem Geheimrat Kalkmann in Berlin ein breitangelegtes Votivbild mit der heiligen Anna Selbdritt, einem Musikengel, dem Pilgerheiligen Jacobus und dem treublickenden, häßlichen geistlichen Stifter vor reich angebauter Landschaft besitzt; zwei anmutigere Arbeiten derselben Hand, eine Anna Selbdritt mit bekleidetem Kind in romanischer Halle und eine dunkelumstrahlte weichzügige Gartenmadonna befinden sich im Utrechter Museum.

Kein Nachfolger, sondern ein selbständiger Zeitgenosse Geertgens war der die Form mit Absicht zerbrechende, Häßlichkeiten und Schrecknisse aufsuchende, bisweilen aber auch ganz einem zarten Stimmungsklang hingegebene Maler, den man nach einem nicht gerade im Mittelpunkt seiner Wesenheit stehenden Bilde des Rijksmuseums den „Meister der Virgo inter Virgines" nennt. Friedländer hat ihn als den Zeichner einer Anzahl von Holzschnittbüchern erkannt, die hauptsächlich in den Jahren von 1483 bis 1495 von Delfter Druckern herausgegeben wurden. Mit großer Wahrscheinlichkeit kann also seine Wirksamkeit nach Delft versetzt werden. Es haben sich im Laufe der Zeit etwa 20 ihm gehörige Werke zusammengefunden, die nach Fried-

75. Meister der Virgo inter Virgines, Beweinung Christi
Liverpool, Walker Art Gallery

länders Anordnung mit einer puppenhaften und übertreibenden, im Sinne moderner Inszenierungen mit Treppen und Unterkellerungen arbeitenden Ecce-homoszene im römischen Kunsthandel beginnen, über die besonders in der hinschwindenden Linie der Mutter und der ekstatischen Rückenfigur Magdalenas großgesehene Kreuzigung der Uffizi zu der schmerzerstarrten Beweinung Christi in Liverpool, dem seelisch gefülltesten Werke ansteigen und mit dem Bilde der heiligen Frauen in Amsterdam sowie einem zeichnerisch für den Maler auffallend sorgfältigen Dreieinigkeitsbild in Agram schließen.

In Bildern (wie der reichdurchgeführten und abgewogenen Anbetung der Könige des Berliner Museums), wo sein Temperament zur Ruhe kommt, fallen echt holländisch erstaunlich gesehene Dinge auf, z. B. der vogelnasige, flachgewölbte, müde Schädel des ältesten Königs, die erzählende Handgebärde des zweiten und die eigenartige Gegenüberstellung dieser Figur mit dem verwundert sich an den Kopf fassenden Joseph, der aus dem Fenster schaut. Gesucht häßlich ist hier der weitzurückfliehende plattgedrückte Schädel der Madonna, deren Haarwuchs erst in der Ohrengegend zu beginnen scheint. — Der Maler liebt eine künstliche Teilung der Bühne. So schiebt sich auf dem Verkündigungsbild der Wiener Sammlung von Auspitz zwischen den recht erwachsenen, fast einem jugendlichen Christus gleichenden Engel und der schreckhaft zusammenzuckenden Maria ein tabernakelartiger Pfeiler ein, oder auf dem breiten Mittelbilde des aus Hallein ins Salzburger Museum gekommenen Dreikönigsaltars tritt die Mauer des Hauses, in das einige Gefolgsleute hineinspähen, bis an den Bildrand vor. Der Fülle seiner Einfälle macht der Maler Luft, wenig bekümmert darum, ob er sie nachträglich motivieren kann. In der Geburt Christi der Wiener Staatsgalerie liegt das Kind wie ein anatomisches Präparat im Vordergrunde, Ochs und Esel haben den wilden Blick verzauberter Übeltäter, und die anbetenden Hirten stoßen auf dem Boden auf wie vom Wind herabgewehte Schmetterlinge. — Bei inhaltlich starkbewegten Kompositionen tritt das reizvolle, aber verantwortungslose Drauflos-wirtschaften des Künstlers besonders zutage: Die früher der Sammlung Glitza in Hamburg gehörige, jetzt im Luzerner Kunsthandel befindliche Kreuzigung schiebt die drei Kreuze und den Lanzenstoß des Hauptmanns schräg bildeinwärts, im Vordergrund tummeln sich Reiter, darunter der gläubige Hauptmann mit aufbegehrenden Knechten herum, die Rosse der Berittenen gleichen Schaukelpferden und die Vierergruppe der Trauernden schiebt sich in den linken Mittelgrund. Was mit dem knochenlosen Körper des toten Christus, dessen Haarsträhnen senkrecht hinabfallen, auf einer in Halbfiguren auslaufenden Kreuzabnahme des Pariser Kunsthandels an Verrenkungen vorgenommen wird, ist schwer zu beschreiben.

Als visionstärkste Leistung des Künstlers wird von Friedländer mit Recht die Beweinung Christi in Liverpool (Abb. 75) in den Vordergrund gestellt. Wie in einem tragischen Gegentanz rücken hier die beiden Gruppen der von Johannes gehaltenen Maria und des von Nikodemus, Magdalena, Joseph von Arimathia getragenen Christusleichnams, noch Abstand haltend aufeinander los. Ein fast feindliches Suchen und Bohren ist in den Blicken.

Christus ein hoher Gelehrtenschädel, an dem ein schmerzverzogenes häßliches Gesicht klebt. Der Hintergrund in die Höhe geblasene Dünen, die sich kahl und unfruchtbar zu Bergen aufblähen. — Von geringerer Schreckhaftigkeit, aber auch geringerer Kraft sind die Darstellungen des gleichen Gegenstandes in der Pariser Sammlung Le Roy und im Neuyorker Museum: Das Pariser Bild fesselt durch den Versuch, den Schmerzensausdruck der Angehörigen rein in die Bewegungslinie zu verlegen; das Neuyorker Stück, zeichnerisch härter und schärfer, fällt durch die eigenartige, fast wie am Boden etwas suchende Handbewegung des toten Christus auf.

In den wahrscheinlich letzten Arbeiten scheint der Maler, dessen figurenreichste, aber nicht glücklichste Arbeit ein großer Passionsaltar in Bowes-Museum im Barnard Castle ist, sich zu einer mehr zentralen Art des Aufbaus zurückzuwenden. Der neuentdeckte Gnadenstuhl im Agramer Museum, der möglicherweise auf eine ältere Komposition etwa des Flémallers zurückgeht, verbindet glücklich die Trauerzeugen der Kreuzigung und die Marterengel mit der unterm Baldachin thronenden Hauptgruppe. Erregendes Element ist hier die in ihrem Gebetseifer gleichsam hereinstürmende Nonne. — Das restaurierte und in der Farbe dumpf gewordene Amsterdamer Bild benutzt als Schauplatz den im Kreise um Bouts beliebt gewordenen Gartenhof; die Gruppe der vier heiligen Frauen Barbara, Katharina, Cäcilia, Ursula, die wie die Blumen eines weitgesteckten Buketts die mehr in sich kauernde als sitzende Maria umgeben, helfen dem Beschauer durch die feine und leise Stimmung ihrer Gebärden über die auch hier auffallende häßliche Kahlstirnigkeit hinweg.

An Können, an Reichtum des zeichnerischen Sehens, an Glanz, Tiefe und Wärme der Farbe steht der Virgomeister Geertgen unbedingt nach. Nicht ohne Grund ist sein Name verlorengegangen. Er besaß eben nicht den sicheren, von dem Haarlemer durch Ouwaters Lehre und vielleicht noch durch einen besonderen Genter Aufenthalt erworbenen Schulbesitz der großen in Flandern arbeitenden Meister. Seine Losgelöstheit vom Hauptweg der Entwicklung, sein frisch-fröhliches Daraufloskomponieren verleihen ihm dafür einen bisweilen noch echter malerischen, noch reiner holländischen Charakter. Kleine Ausschnitte seiner Bilder muten, für sich gesehen, gelegentlich schon wie Vorboten des unbekümmerten Malerglücks der Vermeer und de Hooch an. Seine wilde, aber rasch in sich zusammenfallende Dramatik, die freigelöste Kompositionsart seiner Mittelzeit werden 15—20 Jahre später von dem zeichnerisch und als Maler gründlicheren aber beschwerteren Leidener Cornelis Engelbrechtsen wieder aufgenommen.

Weitab von dem Küstenkranze der auch im 17. Jhh. für die holländische Kunst maßgebenden Städte, aber auch weitab von Brüssel und Antwerpen liegt die Hauptstadt der heute zu Holland gehörigen Provinz Nordbrabant, 'sHertogenbosch. Das nächstgelegene Kulturzentrum ist Utrecht, als Sitz des Erzbistums von weithinaus das geistige Leben der Umgebung beherrschender Bedeutung. Aber auch 's Hertogenbosch, heute eine wohlhäbige Landstadt, spielte im 15. Jhh. eine immerhin erhebliche Rolle durch den Neubau der 1419 zum zweitenmal abgebrannten Kathedrale, die heute noch die im inneren Schmuck reichste Kirche Hollands ist. Die Brüderschaft Unserer Lieben Frau hatte weit über den Bannkreis der Stadt hinaus hochstehende und angesehene Mitglieder. Der heute berühmteste unter ihnen ist jener „Hieronymus Aquensis insignis pictor", der in den Urkunden der Brüderschaft von 1488 bis 1512 erwähnt und 1516 als verstorben gemeldet wird. Das „Aquensis" ist nichts als die Übersetzung des niederländischen „van Aeken", ein Name, den bereits ein 1435 für die Stadt tätiger Maler Jan führt, der der Großvater des Hieronymus gewesen sein kann. Auch ein Laurent van Aeken kommt um 1460 vor. Familienherkunft aus der deutschen Kaiserstadt ist somit für den „Vater der Spuk- und Traummalerei" anzunehmen, deutsche Nationalität aber wohl schwerlich.

Über die geistige und künstlerische Abstammung des Hieronymus Bosch kann nur ausgesagt werden, daß er im Umkreis einer Tagereise von dem kirchlichen Mittelpunkt der nördlichen Niederlande zur Welt kam, in einer blühenden aber nicht führenden Stadt, wo vermutlich seine Familie schon seit längerer Zeit eingewandert war und irgendwie mit künstlerischer oder kunstgewerblicher Betätigung zu tun hatte. Die Betrachtung seiner Werke ergibt Beziehungen, die man

nicht unbedingt als Abhängigkeiten zu deuten braucht, zu Geertgen, zum Virgomeister, zu Goes und — worauf Winkler mit Recht hingewiesen hat — in der wimmelnden Überfüllung der Kompositionen bei großem Reichtum der Bewegungsbeobachtung und frischer Unmittelbarkeit der Naturaufnahme zu einigen besonders frühen Werken der Eyck-Gruppe. Da das Bildnis des Meisters in dem bekannten Zeichnungenbande von Arras, das später in dem 1572 erschienenen Stich der Lampsonius-Sammlung etwas ins Frauenhafte gezogen wurde, einen mit scharfen Augen über regelmäßiger und starker Nase und scharf aufeinandergepreßten Lippen prüfend hinausblickenden Sechziger zu zeigen scheint, wird man die Geburt des Künstlers um 1450 ansetzen können. Das frühe Datum hilft der Untersuchung nicht viel weiter, da ein Bild, das nach allgemeiner Annahme jetzt als Hauptwerk der Frühzeit eingeordnet wird, das Dreikönigsbild im Prado, aus Gründen der vorkommenden Trachten um das Jahr 1490, also in die Zeit der Hauptwerke Geertgens gesetzt wird. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß Bosch erst im Laufe der Jahre, mit der wachsenden Anerkennung seine Bilder so gemalt hat, wie er sie haben wollte, und daß also Frühwerke in größerer Zahl verloren oder unter falschem Namen verborgen sind.

Über das Leben des Hieronymus, den man nach der Arraser Bildniszeichnung sich als einen entschlossen die Dinge anpackenden Menschen aus altem Bauerngeschlecht vorstellen möchte, ist kaum weiteres zu ermitteln als daß er, ähnlich wie Goes und Geertgen, als ortsansässiges Mitglied seiner Bruderschaft dem Klerus zum mindesten sehr nahestand, wenn er auch wohl nicht die Weihen empfangen hatte. Berührung mit dem Pomp und dem vielgestaltigen Apparat der Passionsspiele ist als wahrscheinlich anzunehmen. Über seine Auftraggeber wissen wir nur, daß er um 1504 für den Landesherrn Philipp den Schönen ein großangelegtes Altarwerk mit dem Jüngsten Gericht auszuführen hatte und daß seine frühe Madrider Anbetung der Könige die Wappen zweier hochangesehener holländischer Adelsfamilien, der Bronkhorst und Boschuysen, aufweist.

Alles deutet darauf hin, das Bosch zum mindesten in seinen späteren Lebensjahren der angesehenste Maler seiner Stadt war. Um 1494 entwarf er für die Liebfrauenbruderschaft die Glasgemälde der zur Johanneskirche gehörigen Kapelle. Die Kirche selbst besaß noch A. des 17. Jhhs. eine Reihe von Gemälden seiner Hand, die außer der Weltschöpfung und der Anbetung der Könige mehrere novellenhafte Frauengeschichten des Alten Testaments, darunter besonders die Judith- und Esther-Szenen darstellten. — Bekannt ist die Vorliebe, die spanische Kunstfreunde und an ihrer Spitze Philipp II. den Werken des Bosch zuwandten. Don Felipe de Guevara ereiferte sich um 1565 gegen den dem Maler gemachten Vorwurf, daß er allerhand naturwidrige und krause Dinge geschaffen habe: er weiß von Nachahmern zu berichten, die die stets von dem Künstler innegehaltene gesunde Linie überschritten hätten, und läßt sich sogar soweit hinreißen, daß er ein heute allgemein als Werk des Bosch anerkanntes Stück, offenbar weil es der zurechtgemachten Ästhetik des Spaniers nicht genügte, kurzerhand für falsch erklärte. Philipp II. hat vielleicht mehr denn dreißig Werke des Bosch besessen, von denen nur ein Teil erhalten geblieben ist; immerhin sind auch heute noch Madrid und der Eskorial die für die Kenntnis des Meisters maßgebenden Sammlungen. Von einer unmittelbaren Wirkung des Bosch-Stiles auf andere Meister seiner Zeit ist, wenn man von einer möglichen Schülerschaft des Leideners Jan Wellensz de Cock absieht, wenig zu spüren. Die Flut der Nachbildungen und Nachahmungen tritt erst gegen die M. des 16. Jhhs. mit einzelnen Arbeiten des Pieter Brueghel, der Jan Mandijn und Peeter Huys ein.

Als früheste Werke werden jetzt allgemein zwei Anbetungen der Könige betrachtet, die sich im Neuyorker Museum und in der Johnson-Sammlung in Philadelphia befinden.

Das Neuyorker Bild zeigt in der Mitte die nach Geertgens Art mit aufgelösten Haarsträhnen steif dasitzende Madonna, an die sich der im Vordergrund kniende Joseph und die drei Könige, deren mittlerer einen ausgesprochenen Boutstypus aufweist, kaum herantrauen. Über dem zerfallenen Mauer- und Turmwerk halten ein paar ziemlich altertümliche Engel ein Tuch. Nur ein paar Einzelheiten, die sich auf späteren Werken des Meisters wiederfinden, die überreiche einfallsvolle Ausführung der von den Königen dargebrachten Goldgefäße, die renommistische Stellung des den Kopf zurückwerfenden Mohren und vor allem die weich und sanft mit erstaunlicher Naturwahrheit ausgeschwungene Hintergrundslandschaft begründen die Zuweisung an den Meister. Weit geschlossener wirkt bereits das Bild der Johnson-Sammlung. Geschickt sind hier die Hauptpersonen um einen viereckigen Tisch gruppiert, wo die dünnhalsige jugendliche Maria von dem inbrünstig an sie herankniendenden ältesten König die Gaben empfängt. Der Stall ist hinter dem sich an den Kopf greifenden Joseph im Winkel eingebuchtet, so daß von links her die Hirten, von rechts Ochs und Esel hereinschauen können. Die beiden stehenden Könige tragen

eine rechte Fastnachtskleidung, die in merkwürdigem Grade an die Tracht der Van Eyck-Zeit erinnert. Mit auffälliger Unbefangenheit ist das von Vögeln benistete Strohdach und der Landschaftsstreifen mit dem echt holländisch aus der Ebene ragenden Kirchturm gegeben. — Sowohl an Eindringlichkeit wie an Würde ist der Meister in dem glanzvollen Altar des Prado (Abb. 76) gereift. Hinter den schlank und aufrecht dem Ereignis hingegebenen Handelnden, hinter den von feierlich statuenhaften Heiligen beschützten Stiftern wird das zerbröckelnde Häuschen und die von höchstem Augenpunkt gesehene Landschaft in verdächtiger, echt boschischer Weise lebendig. Hinter dem Türpfosten her blickt ein halbnackter Wilder, dessen Erscheinung vielleicht von den ersten Beschreibungen neuentdeckter Wunderländer bestimmt wurde, durch eine Mauerlücke späht ein forschendes Antlitz, und sogar das Strohdach wird von Neugierigen beklettert. Mitten im Landschaftsgrunde erfreut der glückliche Fund einer von niedrigem Gebüsch umwachsenen Brücke, und die Bauten der Ferne gleichen seltsam den bedeutungsvoll schon das spätere Schicksal des Heilands kündenden Juwelierarbeiten, die vorn von den Königen dargebracht werden. Den reichsten Garten Gottes eröffnen die weitgebreiteten Fluren der Flügel. Wie sich da, von mancherlei Nebenhandlung belebt, parkartige Baumgruppen aus dem leicht gewellten Lande erheben, wie Wasser und Land miteinander Katze und Maus spielen, das geht selbst über Geertgensche Landschaftskunst hinaus und wird in der sanften Zartheit des Vortrags auch von den großen Landschaftern der flandrischen Renaissance, Patinir und Brueghel, noch nicht wieder erreicht. Die Außenseite zeigt in geschickter Wiederholung des geschwungenen Rahmens und unter Vermeidung der gerade bei diesem Stoffe so leicht eintretenden Gerätehäufung die Gregoriusmesse von Passionsszenen überkrönt mit noch zwei weiteren Stiftergestalten. — Eine vierte Anbetung, das Mittelbild in Breitformat, wird in der Kirche von Anderlecht bei Brüssel bewahrt; von einer fünften haben sich die Flügel mit lebendig blickenden und fragenden Gestalten des Gefolges, das im Stall und im Walde sein Wesen treibt, in der Sammlung Johnson erhalten.

76. Hieronymus Bosch, Anbetung der Könige
Madrid, Prado

Gleichfalls den früheren Jahren des Meisters wird man wegen mancher Beziehungen, die das Werk mit Geertgen und dem Virgomeister, ja mit Goes verbinden, das großfigurige Bild der Anbetung der Hirten in Köln zuweisen dürfen.

Oft gerühmt worden ist hier das menschenfreundliche Verhalten von Ochs und Esel, die das im Vordergrund liegende kältestarre Kind mit ihren warmen Schnauzen anhauchen. Maria und der etwas pessimistisch-welterfahren blickende Joseph haben hier die blasse Großflächigkeit japanischer Holzschnitte. Der hinter dem altertümelnd aufgespannten Brokat hervorlugende Hirt könnte ein Vetter Till Eulenspiegels sein. Die Herdfeuerszene im Hintergrunde links ist auch dem Meister der Turiner Miniaturen nicht unmittelbarer eingefallen, und es dürfte wenige Maler vor der M. des 16. Jhhs. gegeben haben, die dem Ochsenkopf des Vordergrundes, der düsteren Vogelsilhouette des Hintergrundes die gleiche unmittelbare Lebendigkeit geben konnten.

Die warme Menschenfreundlichkeit, die aus diesem Bilde und aus den Hauptgestalten der Prado-Anbetung spricht, blieb dem Künstler wahrscheinlich nicht zeit seines Lebens erhalten. Einen so heiteren Gegenstand wie die Hochzeit zu Kana verwandelt Bosch in dem allerdings nicht ganz im ursprünglichen Zu-

77. Hieronymus Bosch, Kreuztragung. Gent, Museum

stande befindlichen Stück der Haarlemer Sammlung Koenigs in ein steifes verzaubertes Beieinander von Menschen, die sich vielleicht gar nicht besonders über eine Erscheinung in der Art von Banquos Geist wundern würden; nur das als Rückenfigur gesehene Kind, das der lang und steif dasitzenden Braut zutrinkt, bringt eine erheiternde Note.

Unter den Passionsbildern des Malers sind vielleicht diejenigen die frühesten, die in ihrem Aufbau an Theater-Vorführungen erinnern.

Die Frankfurter Ecce-homoszene, die früher zur Sammlung von Kaufmann gehörte, wird außerdem durch mehrere boutsartige Typen der Jugendzeit des Malers zugewiesen. Hier findet sich anscheinend zuerst die Raumgliederung in Torgebäude, Terrasse und Erdboden, die in dem großen Stiche des Lucas van Leiden weiter fortgebildet wird und noch in Rembrandts Eccehomo wiederkehrt. Während die Gruppe um Christus sich in den Grenzen des menschlich Wahrscheinlichen hält, sind die drei hinauflärmenden Volksverführer bis zum Schaden ihrer Anatomie Knechte des karikaturistischen Ausdrucks geworden. Beachtlich bleibt an dem Bilde, dessen Figurensprache schon etwas zu der Art des Engelbrechtsen hinübergeht, die reiche Durchbildung des architektonischen Hintergrundes. Freier und gelöster, ja wild leidenschaftlich in den sich überstürzenden Armbewegungen, erscheint das Bild gleichen Gegenstandes in der Johnson-Sammlung, auf dem oberhalb und unterhalb einer Brücke die Gestalten wie in einem Maskenzuge am Auge vorübereilen, mehr als eine Improvisation.

Zwei einander sehr nahestehende Bilder aus der Passion treiben die intensiv gesteigerte Beobachtung scharf ausgeprägter Charakterzüge auf natürlichem Wege der Karikatur entgegen. Das aus der Sammlung von Nemes in den Amsterdamer Kunsthandel gelangte Stück „Christus vor dem Hohen Priester" gruppiert die Verfolger und ihr Opfer ziemlich kunstlos in drei Reihen übereinander um einen Tisch und schwelgt besonders in breitgezogenen hämischen Lippen und aus ihren Höhlen tretenden Augen. Reicher gliedert sich der an einen brodelnden Kessel erinnernde Wirrwarr in der Kreuztragung des Genter Museums (Abb. 77), wo wenigstens durch den Kreuzbalken eine gute Diagonalwirkung erzielt wird und die aus der allgemeinen Wut vorteilhaft heraustretenden Köpfe des zum Hilfsdienst gepreßten Simon von Kyrene und der in meteorschönem Profil den Gesichtsabdruck haltenden Veronika eine angenehme Abwechslung bieten. Zu anregenden Vergleichen geben hier sowohl die Ausdrucksköpfe Lionardos wie das bekannte Fünftagewerk des Palazzo Barberini, Dürers Christus im Tempel lehrend, Anlaß. Maßvoller und ausgewogener, zeitlich vielleicht dem meisterlichen Dreikönigsbild im Prado nahe, tritt uns die große, aus dem Besitz Philipps II. stammende Kreuztragung des Eskorial entgegen: hier scheint die ganze Wucht der Figurengruppe auf den wie ein Tier am Boden kriechenden Christus herabzustürzen; die Bartjuden wirken porträthaft und fast noch boutsähnlich — dem Peitschenschwinger ist ohne Entstellung ein deutlich erkennbares inniges Vergnügen an seiner Hantierung in die Züge gelegt. — Wieder ein neues Moment des dargestellten Vorgangs, die drängende Hast und Eile rückt die recht theatermäßige Fassung der Wiener Staatsgalerie

in den Vordergrund. In zwei Plänen übereinander werden erst ganz nach Art der Passionsspiele ein paar unterhaltende, unter geringem Volk spielende Nebenszenen abgehandelt, und oben sieht man den stürmenden, jagenden, peitschenden Zug

Etwas zur Ruhe gekommen zeigt sich der Meister wieder in dem Dornenkrönungsrundbild des Eskorial: Das langnasige, klagende Gesicht Christi ist von Bosch hier sicherlich als schön und sympathisch gemeint. Mit einer gewissen gutmütigen Bosheit drückt der Dicke im Hut die Dornenkrone in den wirrbehaarten Schädel des Heilands. Zwei scharf Getroffene unter den Anwesenden gefallen sich in der Rolle bloßer Zuschauer, und der einzige Energieaufwand geht von dem Zähnefletschenden vorn rechts aus, der mit dem Eisenhandschuh gegen Christi Seite schlägt. — In die Nähe dieses mehrfach mit Erweiterungen kopierten Bildes gehört wohl auch die etwas unlustig gemalte Kreuzigung mit dem von Petrus eingeführten jugendlichen Stifter in belgischem Privatbesitz; der Kreuztragung des Eskorial steht das trotz einiger Brandbeschädigungen durch die warmen roten Gewandtöne stärker wirkende Martyrium der hl. Julia nahe, das lange dem Wiener Museum gehörte, jetzt aber in der Akademie in Venedig hängt.

Den Ruhm des Meisters haben in neuerer Zeit seine Darstellungen des Jüngsten Gerichts, seine Antoniusversuchungen verstärkt. Man hat erkannt, daß die alte Bezeichnung „Höllenbrueghel" weit besser durch irgendein an den Maler von Herzogenbusch anknüpfendes Wort zu ersetzen wäre. Um das, was Bosch auf diesem Gebiet geleistet hat, genau zu würdigen, wäre eine eingehende Untersuchung aller der Teufelsgestalten, aller der Proben von Fels- und Feuermalerei erforderlich, die uns auf Jüngsten Gerichten der van Eyck, des Petrus Cristus, von Roger und Bouts begegnen. Den Teufel als solchen hat Bosch ganz gewiß nicht erschaffen; ebensowenig ist er als erster auf die Idee gekommen, den Gehilfen des Höllenwerks abstoßende, aus allen Reichen der Tierwelt zusammengesuchte Züge zu verleihen. Auch das italienische Trecento und seine dichterische Grundlage, Dantes Hölle, dann wiederum die antiken Quellen, aus denen der Dichter der Divina Commedia schöpfte, sind als Vorboten und Grundleger heranzuziehen und auch von Forschern wie Dollmayr und anderen herangezogen worden. Das, was Bosch mit einer Erfindungskraft, für die es in der Geschichte der Kunst kaum ein zweites Beispiel gibt, hinzugebracht hat, ist die aus einer überreichen und in seinem Jahrhundert jedenfalls noch schwer beschaffbaren Kenntnis entlegenster Dinge gespeiste Fähigkeit, nicht nur zwei oder drei völlig voneinander verschiedene Tierarten, sondern sogar Tier- und Pflanzenformen, ja Wesen der organischen Welt mit von Menschenhand geschaffenen Geräten, Apparaten, Maschinen zu Gestaltungen zusammenzuschweißen, denen wir die Möglichkeit zu leben und zu atmen, nicht unbedingt abstreiten können.

Einen nicht ganz sicheren Anhaltspunkt für die Zeit, in der Bosch begonnen haben könnte, zum Virtuosen der jenseitigen Dinge zu werden, gibt die urkundliche Notiz über das 1504 für Philipp den Schönen gelieferte Jüngste Gericht. Vielleicht ist dieses das beschädigt in der Wiener Akademie bewahrte Altarwerk, das von Lucas Cranach auf seiner niederländischen Reise kopiert wurde; die Kopie aus altem preußischen Schloßbesitz hängt jetzt im Berliner Museum. In der Formdurchbildung wird dieses überhäufte und dunkle Werk, wird auch ein verwandtes Stück im Brügger Museum und werden die vier das Paradies, den Aufstieg zum Paradies und das Los der Verdammten behandelnden Altarflügel der Akademie in Venedig von dem großen Hauptbild des Eskorial übertroffen, das den Verlegenheitsnamen „Der Garten der Lüste" führt. Man wird dieses Hauptwerk schon deshalb in die Spätjahre des Meisters setzen wollen, weil er sich hier in souveräner Weise über die in früheren Arbeiten festgehaltene Anordnung, die für die Mitte der Komposition das Weltgericht forderte, hinweggesetzt hat. Vielleicht hat er sagen wollen, daß die Menschen sich schon durch ihr eigenes Verhalten ihr Paradies und ihre Hölle selber bereiten. Das, was er in dem in jeder Einzelheit malerisch vollgültigen, als Ganzes durch die schrankenlose Überhöhung des Horizonts und den wimmelndem Figurenreichtum doch nur auf eine riesen-

78. Hieronymus Bosch, Der Garten der Lüste (Ausschnitt) Escorial

große Illustration hinauskommenden Mittelbilde gezeigt hat, kann man mit Fug und Recht eine Paradieshölle nennen.

Um einen Weiher, in welchem überschlanke, an die Aktfiguren des Stundenbuchs von Chantilly erinnernde nackte Menschen sich im Bad einander gesellen, reiten wieder andere Nackte beiderlei Geschlechts auf verschiedenartigster wirklicher und erfundener Tierwelt. Vom Kamel, von der Gazelle, vom Schakal muß Bosch nach Aussage dieser Tiergestalten gewußt haben; ein Amphibium reckt den Kopf empor, das aus einem Dackel und einem Krokodil gekreuzt zu sein scheint. Außerhalb des ersten Weihers und des Nacktreiterzuges finden aber auch andere Badevereinigungen statt. Unter der Aufsicht im Vergleich zur Menschengestalt riesengroßer, halb specht- halb pinguinähnlicher Vögel (Abb. 78) nimmt ein Paar heftige Tanzumarmung vor, während andere einzeln, verdrießlich hocken. Kopfsprünge mit zur Höhe gestreckten Beinen sind keine Seltenheit, lebendes Menschenfleisch streckt sich aus einer mit vollendeter Naturwahrheit wiedergegebenen Pfahlmuschel, die ein wie die ganze Gesellschaft nackter Jüngling dienstfertig schultert. Seifenblasen-, Retorten- und Eierformen sind besonders beliebt: Durch ein berstendes Ei kriecht eine zärtliche Eva dem sehnsüchtigen Adam entgegen, andere tauschen, in einer erleuchteten Kugel sitzend, vorsichtige Liebkosungen aus. Denn das ist das Merkwürdige, vielleicht das einzige Zeitbedingte an diesem Höllenkarneval: blaß und schlank sind all diese Losgelassenen, und was sie miteinander tun, überschreitet nirgends die Grenze einer etwas weitherzigen Schicklichkeit. Die Flügel des Bildes entsprechen wenigstens gegenständlich der hergebrachten Regel. Links sehen wir in schlanken, porzellanartigen Figuren einen bartlos wohlwollenden Gottvater, der dem sich aufrichtenden Adam die eben erschaffene Männin vorführt, und rechts werden die Wollüstigen auf sinnreiche Weise von der gerechten Strafe ereilt. Im Grunde genommen ist auch hier alles ein Tropentraum: Hieronymus muß die ersten Nachrichten von der Entdeckung des neuen Indien mit durstiger Phantasie aufgenommen haben. Er hat sich in seiner Brabanter waldigen Ebene ein Land zurechtgeträumt, in welchem des neugestaltenden Gebärens kein Ende ist. Gleich hinter Adam ragt ein nie gesehener, aus Kakteen- und Palmenform gebildeter Baum über das nordische Kugelgebüsch, Seeigel und Aloe vereinen sich zu schmucker Pyramide, und im lachenden Park ergehen sich Giraffe und Elefant, nach Beschreibungen gemalt, aber wirklichen Exemplaren nicht allzu unähnlich. Beim Anblick des rechten Flügels kommt man unwillkürlich zu der Vorstellung, als habe Bosch nicht nur die Industrieschrecken von Charleroi und Seraing, sondern auch die Greuel des modernen Musikbetriebes vorgeahnt. Vor Brücken und hochofengleich flammenden Ruinen sehen wir Annehmlichkeiten wie ein Ohrenpaar, dessen Mittelstück ein geschliffenes Messer bildet, eine Laterne, in der ein Mensch gefangen sitzt, Baumstämme, die in ein bewohntes Ei auslaufen, aber auch eine Harfe, die aus einer Laute herauswächst und an der ein sehnsüchtiger Jüngling vergebens emporzuklettern sucht (Abb. 79). Eine Geige, das rechte Zerlegungsobjekt für einen Picasso, dient einer verdächtig mit einem triangelartigen Instrument hantierenden älteren Dame als Behausung und wird von einem zu oberst lagernden kurzgeschorenen bösartigen Dämon mit einem Hebel in Betrieb gesetzt. Zugleich zweigt

von ihr aber auch eine rauchende Dampfpfeife ab, die einigen Verdammten arge Ungelegenheiten zu bereiten scheint. Ein ägyptisch vogelköpfiger Dämon, dessen Füße in Tonkrügen stecken, verspeist einen armen Sünder, üble Gürteltiere machen sich über einen am Boden Liegenden her und ganz im Vordergrunde nähert sich ein Schwein, mit einer Nonnenkapuze bedeckt, mit freundlicher Liebkosung einem Sünder, der nach dem auf seinen Knien liegenden Manuskript zu schließen, entweder Urkunden gefälscht oder gefährliche Dinge verfaßt hat.

Nie vorher und wohl selten nachher ist ein solches Pandämonium mit solchem Wissen und Können geschaffen worden. Zur geschichtlichen und psychologischen Deutung aller Einzelheiten sind trotz vieler Bemühungen erst die allerersten Schritte getan worden.

Um einen Grad minder exotisch, dafür aber im Aufbau glaubhafter und stimmungsmäßig geordneter erweist sich das zweite verwandte Dreiblatt des Eskorial, das vielleicht an den Spruch des Jesaias „Alles Fleisch ist wie Heu“ anknüpft und wegen der Darstellung des Mittelbildes „Der Heuwagen“ genannt wird.

79. Hieronymus Bosch, Der Garten der Lüste. Rechter Flügel (Ausschnitt) Escorial

Auf dem mächtig beladenen Gefährt ist etwas aufgebaut, was einem Gebüsch gleicht. Bei Lautenspiel und Gesang vergnügt sich dort ein Liebespaar, dessen Trachten, die ähnlich auf Frühwerken des Lucas van Leiden vorkommen, die Entstehungszeit des Werkes um 1510 ansetzen lassen. Ein geflügelter Teufel macht den beiden die Musik, während außerhalb des Wäldchens ein Engel für sie zu beten scheint. Gedränge und Geraufe, Mord und Totschlag trägt sich in unmittelbarer Nähe des Wagens zu, unter dem einzelne zermalmt werden, während andere verzweifelt den Heuhaufen hinaufstreben. Der Fülle eitlen Ringens und Strebens sehen Papst und Kaiser, die von links her mit reichem Gefolge genaht sind, von ihren Rossen aus zu. Am Wolkenhimmel breitet Christus in ziemlich ratloser Gebärde die Hände aus. Alltägliche, aber zum Rang des Geheimnisvollen erhobene Beschäftigungen mittelwüchsigen Volks füllen den Vordergrund. — Eine in drei Gruppen reich und dramatisch erzählte Geschichte der ersten Menschen bildet den Inhalt des linken, mächtige Burg- und Torbauten der Hölle, wo die lichten Gestalten der von dämonischen Tieren angefallenen Verdammten sich aus nächtlichem Dunkel heben, die Szenerie des rechten Flügels. — Die Außenseiten schmückt, in etwas gröberer Machart und also wohl nicht eigenhändig, eine über beide Flügel hinweggreifende, nicht ganz leicht deutbare Darstellung: Hauptfigur ist ein ältlicher, langbeiniger Vagabund, der von einer Richtstätte zu flüchten scheint.

Im seelischen Inhalt und auch in der Anschauungsform sind den beiden um das Jüngste Gericht kreisenden Hauptwerken die Bilder des Meisters verwandt, die die Versuchung des

80. Hieronymus Bosch, Versuchung des Hl. Antonius. Lissabon, Museum

hl. Antonius zum Gegenstand oder mindestens zum Vorwand haben. Auch hier befindet sich das entscheidende Stück, ein vielfach kopierter Flügelaltar, auf der iberischen Halbinsel und zwar diesmal im Lissaboner Museum. Unterwühlung des gesamten Erdreichs durch vielerlei verdächtige Lebewesen ist hier das Losungswort.

Eine Erdscholle platzt auf und eine schöne Teufelinne reckt ihre Reize oder ein Lästerpfaffe liest die schwarze Messe. Lebende Flundern sind zugleich Papierdrachen für Kinder, dickköpfige Fische laufen in Äste aus oder sind mit Segeln bespannt. Am Himmel, soweit er nicht durch einen Dorfbrand verdunkelt ist, kreuzen vorzeitig erfundene Luftschiffe. Von allerlei weiblichem, zum Teil übrigens sittsam bekleideten Besuch überrannt, ist der Heilige an den Treppenstufen des verfallenen Rundturmes, den er bewohnt, niedergekniet, muß aber die lebhaft demonstrierende Rede einer Teufelsmatrone aushalten, die sich ihm gegenüber breit hingesetzt hat. In Tagesbeleuchtung zeigen die beiden Flügel die Entführung des Dulders in die Lüfte und in reicher Uferlandschaft die schlimmste der von ihm überstandenen Verlockungen, die fleischliche. Bosch hält gerade hier mit der Fülle seiner Einfälle etwas mehr haus und erreicht durch diese Sparsamkeit um so eindringlichere Wirkungen. Wenn etwa auf dem linken Flügel der Heilige und seine Begleiter über eine Brücke hinabspähen, unter der sich verdächtiges Geistervolk eingenistet hat, wenn eine Hütte plötzlich menschliche Beine bekommt und mit bloß dargebotenem Rücken davonläuft, wenn aus dem Spalt eines Baumes die halbwüchsige Verführerin den Geplagten anlugt und der gedeckte Tisch von verschiedentlichem turnerischem Nachtvolk zu merkwürdigen Übungen benutzt wird (Abb. 80), so ergreift den Beschauer das zugleich beunruhigende und erfreuende Gefühl einer ungeheuren, auch das sogenannte unorganische Reich umfassenden heimlichen Lebendigkeit. — Die Außenseiten enthalten in geistreicher Graumalerei eine als Mondlandschaft aufgefaßte Gefangennahme Christi, in welcher die Abstrafung des bösen Malchus durch den leidenschaftlichen Petrus den Künstler am meisten angeregt hat, und eine Kreuztragung mit weiter Fernsicht.

Es gibt noch mindestens fünf andere Fassungen dieser Versuchungsszene von der Hand oder zum mindesten nach Vorlagen des Meisters. Alle stehen sie an Reichtum und Erfindungskraft hinter dem Lissaboner Werk zurück. Das Exemplar des Prado dem ein kleines Bild des Berliner Museums entfernt verwandt ist, zeigt in heller traulicher holländischer Landschaft den Gottesmann, der sich durch Gebetsenergie der geschmeißartig auftretenden Ungeheuer zu erwehren sucht; auf einem Nachtstück im Münchner Kunsthandel umflattern die Dämonen den beschwörenden Heiligen in Gestalt verdächtiger geflügelter Insekten, während das aus Spanien erworbene Bild der Sammlung Gutmann in Haarlem aus einem plötzlich entstandenen Teufelssee die Versucherin emportauchen läßt, die den greisen zusammengesunkenen Eremiten mit einladender Gebärde lockt.

Gewiß wurde auch Meister Hieronymus die gerufenen Geister nicht wieder los. Arg genug ist schon die Verwandlung, die mit Felsstücken und alten Baumstämmen in und bei der Klause seines Namensheiligen Hieronymus vor sich geht, der sich auf dem Bilde des Genter Museums halbnackt in Anbetung des Kruzifixes niedergeworfen hat, während auf dem etwas früheren, lange Zeit in Wien bewahrten Bilde der Venediger Akademie nur der Pflanzenwuchs um den reliefgeschmückten Gebetsraum des blassen Heiligen tropisch entartet und der Zauberspuk im wesentlichen dem auf dem linken Flügel etwas behäbig sich wehrenden Antonius vorbehalten bleibt, auch

Hieronymus Bosch, Johannes auf Patmos
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

den rechts in seiner Waldhöhle knienden Ägidius nur unwesentlich belästigend. — Selbst dem in mehr hingegebenem als edlem Profil den Eingebungen des reichgeflügelten blauen Engels lauschenden Johannes auf Patmos, der den Meister im Berliner Museum gut vertritt, ist ein bebrillter, seltsam zusammengestoppelter Höllenbote beigesellt; das Verdienst dieses Werkes liegt in der auffällig unbefangenen, an Szenen um den Moerdijk erinnernden Landschaft und in den vielen köstlichen, mit leichter Hand niedergeschriebenen Einzelfunden, die der Passionsring der Außenseite darbietet.

81. Hieronymus Bosch, Der verlorene Sohn. Wien, Sammlung Figdor

Bezeichnenderweise vermag Bosch in seinen Moralitäten des täglichen Lebens, durch die er zum Grundleger der Kunst Pieter Brueghels und zum Ahnherrn der Genremalerei des 17. Jhhs. wurde, und die, nach der Reife der Form zu schließen, größtenteils seinen letzten Schaffensjahrzehnten gehören dürften, auf spukhafte Beigaben fast gänzlich zu verzichten. Krone dieser Werke ist das Rundbild „Der verlorene Sohn" (Abb. 81), in der Wiener Sammlung Figdor, dessen Hauptgestalt von Gehilfen des Meisters für die Außenseite des Lissaboner Antonius-Altars als Vorlage benutzt wurde.

Der tieftraurige Blick, mit dem der ausgeplünderte lange Geselle von dem üblen Hause, aus dem man ihn verstieß, Abschied nimmt, erweist den Maler als Seelenkünder. Duftige und zarte Wahrheit spricht aus dem Gartenzaun mit der Kuh und dem schlanken gekrönten Baum. Die entschlossene und siegreiche Aufrichtigkeit, mit der der Duft der leichtwelligen Landschaft eingefangen worden ist, findet sich erst ein halbes Jahrhundert später in den befreitesten Werken Brueghels wieder. Gleiche erfreuliche Einfachheit eignet den aus dem häuslichen und ländlichen Leben gegriffenen „Sieben Todsünden", die eine ehemalige bemalte Tischplatte des Eskorial als Kreissegmente um einen stehenden Schmerzensmann Christus zieren; die zum Teil arg mitgenommenen vier Rundbilder mit dem Jüngsten Gericht und anderen religiösen Darstellungen in den Tischecken berühren gegenüber dieser an das Arnolfinibild Jan van Eycks erinnernden Frische seltsam altertümlich. Ganz ohne Karikatur und Zauberspuk kommt der Meister in den beiden Scharlatandarstellungen, die von ihm erhalten sind, nicht aus: wenn in der auf freiem Felde vor sich gehenden Steinoperation des Prado der Wundertäter, der sich am Kopf des gläubigen Opfers zu schaffen macht, einen Trichter, seine Gehilfin ein Buch auf dem Kopfe balanciert, so gewinnt uns andrerseits die weite schon auf Hercules Seghers und de Koninck vordeutende Flachlandschaft mit Kirchturmspitze und Windmühle. Erfreulich schlicht ist auch die Geschichte vom Zauberkünstler erzählt, der mit Hilfe eines aufgeputzten Hündchens, eines Reifens und anderer Utensilien einem teils zweifelnden, teils gläubig verdutzten Publikum ein paar Groschen aus der Tasche zu ziehen sucht; das beste Exemplar der Komposition wird im Museum von St. Germain en Laye bewahrt.

Um den Vorstellungskreis, der durch Sebastian Brants „Narrenschiff" Allgemeingültigkeit erlangt hatte, bewegen sich einige Darstellungen wie das als Gemälde und als selbständig entworfene Zeichnung zweimal im Louvre

vorkommende „Konzert in der Barke", das in einer Kopie des Liller Museums erhaltene „Konzert im Ei" und die im mailändischen Kunsthandel befindlichen quadratischen Graubilder des Narrentanzes. An dem Pariser Bilde, dessen Typen der runden Dornenkrönung im Prado nahekommen, fesselt die Lebendigkeit, mit der die lautenspielende Frau und der singende hagere Mönch einander antworten.

Größer als bei den meisten anderen niederländischen Künstlern des 15. Jhhs. ist die Zahl der Handzeichnungen, die Meister Hieronymus in den Kupferstichkabinetten zugewiesen werden. Etwa anderhalb Dutzend gelten heute als echt, als hervorragendste außer dem schon genannten Narrenkahn des Louvre das vielfach, besonders in einem späten, als Vision des Ritters Tondalus bekanntgewordenen Pradobilde kopierte Albertinablatt, das verwandte Berliner Stück mit der Eule im hohlen Baum, ebendort eine Antoniusversuchung, die „Rasiersszene" im Britischen Museum und ein reich auf beiden Seiten mit phantastischen Tier- und Pflanzenbildungen bedecktes Blatt in der Oxforder University Gallery. — Lange nicht alle Stiche, die bis tief in die 2. H. des 16. Jhhs. besonders in dem Antwerpener Verlage von H. Cock mit dem Namen Bossche erschienen, gehen unmittelbar auf Erfindungen des Meisters zurück. Etwas mehr Vertrauen verdienen die Kupferstiche eines Landmannes und Zeitgenossen, des in Herzogenbusch und Löwen tätigen Baumeisters Allart du Hameel, von denen wenigstens zwei, ein in den Kampfszenen reich bewegtes Jüngstes Gericht und die wohl auf mindestens indirektem Studium antiker Autoren beruhende Darstellung eines Kriegselefanten, deutliche Spuren boschischen Geistes tragen.

Selbst bei Raffael, in den Hintergrundsgestalten seines kleinen Pariser Bildes „Der heilige Michael", glaubt man Anklänge an Boschens Gestaltungskraft wiederzufinden.

Vermerkt sei noch der Versuch Friedrich Winklers, aus zwei Gemälden: einer Kreuztragung des Brüsseler Museums, einer Kreuzigung der Capilla Real in Granada und zwei Stichen Hameels, die den das Kreuz erblickenden Kaiser Konstantin und den Einzug des Kaisers Heraklius darstellen, eine Gruppe zu bilden, die als Bindeglied zwischen der Kunst der Turin-Mailänder Miniaturen und der des großen Einsamen von Herzogenbusch dienen könnte.

Dieser ist, bei aller selbst heute noch nicht beendeten Reichweite einzelner Seiten seiner Begabung doch wohl als eine jener Künstlernaturen anzusprechen, bei denen ein innerer Bruch, eine Schwäche des seelischen Zentrums durch desto üppigere Entfaltung in Nebendingen ausgeglichen wurde. Vielleicht war seine Begabungssumme als Ganzes größer als die, die Geertgen, vielleicht sogar als die, welche Hugo van der Goes verliehen war. Die schöne und ernste Mittelpünktlichkeit des seelischen Haupterlebnisses, die wir auch in der Kunst des kleineren von beiden wahrnehmen, richtet den Außenseiter. Allerhöchstes ist eben dem Maler des 15. Jhhs. versagt, der in Bildern der Madonna, des Heilands die Gesichtsfläche nicht gänzlich zu füllen vermag. Als eine der höchsten schöpferischen Intelligenzen seiner Zeit fand er den Ausweg, mit grimmiger Liebe sich solchen Menschenwesen zuzuwenden, deren Charakter im Sinne des Schlechten eindeutig und klar bestimmt war. Schon dieser Temperamentsgrund legt es nahe, diejenigen Werke des Malers, auf denen die Feinde Christi in all ihrer Niederträchtigkeit den Bildraum erfüllen, in die frühen Jahrzehnte seiner Wirksamkeit zu setzen. Bald erkannte der Maler, daß Tierformen ihm leicht und sicher gelangen und daß die Landschaft seiner Heimat vor ihm keine Geheimnisse hatte. Die Zeit, in der ein Bild mit weidendem Vieh, wenn es naturwahr und mit liebendem Poetenauge gemalt war, von Käufern umworben wurde, war aber noch nicht gekommen. So sah sich der Künstler, den eine wohl unausrottbare essigsaure Schärfe des Beobachtens von leichten Triumphen im Bildnisfach ausschloß, mehr und mehr auf die einzige Form der Darstellung des täglichen Lebens hingedrängt, für die es unter seinen Landsleuten ein Publikum gab, nämlich die bedeutungsvoll moralisierende. Mit den zunehmenden Jahren, mit der wachsenden Leichtigkeit der Hand sah er sich, Zeuger und Gebärer in einer Person, mehr und mehr von den ihm aus Hirn und Auge entquellenden Gestalten bedrängt. So wurden ihm Stoffe, bei denen er seiner Freude an atmosphärischen Vorgängen nachgeben und obendrein dem Weltschöpfer eigenwillig ins Handwerk pfuschen konnte, die liebsten. Folgerichtig geht somit, unter den bei jedem Künstler selbstverständlichen gelegentlichen Rückwendungen, sein Weg von den Dreikönigsbildern über die Antoniusver-

suchungen und sprichwörtlichen Lebensdarstellungen zu den Schilderungen des Jüngsten Gerichts, der Hölle im Jenseits und schließlich der Paradieshölle auf Erden. Zum reinen Pessimisten hat den Meister trotzdem sein künstlerisches Schicksal nicht erzogen. Bosch sah schließlich eine Welt um sich, in der jeder Baumstamm zu einem lebenden Wesen wurde und Schmetterlinge und geflügelte Fische aus einem berstenden Ei krochen. Und er ist vielleicht in dem Gefühl dahingegangen, daß auch eine solche Welt ganz lustig und jedenfalls kaum schlimmer als die Welt der biederen Nachbarsleute sei.

Literatur.

Zu Geertgen:

Jules Renouvier, Gérard de Saint Jean et le tableau de la Résurrection de Lazare, Paris 1857. — J. A. Alberdingk Thijm in C. Ed. Taurel, De christelijke Kunst in Holland en Vlaanderen, Amsterdam 1881, 1 S. 21 ff. — Franz Dülberg, „Die Leidener Malerschule" (Berlin 1899). Vgl. auch die 4 erschienenen Lieferungen von dem Werk desselben Autors „Frühholländer", Haarlem 1903 bis 1907. — Al. Riegl, Das holländische Gruppenporträt, im Jahrb. der kunsthistor. Samml. XIII (Wien 1902), S. 75 ff. — Fortunat von Schubert-Soldern, Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, Straßburg 1903 (Entwicklung der Landschaftskunst). — Leo Balet, Geertgen tot Sint Jans, Haag 1910 (Hinweise auf gleichzeitige Dichtung; ausführliche Literaturangaben). — Trésors d'Art en Russie, St. Pétersbourg 1904, Heft 11 (Über das Bildnis der Leuchtenberg-Samml.). — J. O. Kronig, Trois primitifs neerlandais de la Collection du Comte de Valencia de San Juan. Les Arts, Mars 1909. — Adolph Goldschmidt, Der Monforte-Altar des Hugo van der Goes, Ztschr. für bildende Kunst N. F. XXVI (1915), S. 221 ff. (über Kompositionsabhängigkeiten Geertgens gegenüber dem Genter Meister). — Ludwig von Baldass, Ein Frühwerk des Geertgen van Sint Jans und die holländische Malerei des 15. Jhhs., Jahrb. der kunsthistor. Samml. XXXV (Wien 1920/21), 1 ff. (Kreuzigung der Abtei St. Florian in Oberösterreich, neuerdings als ein Frühwerk des Gerard David geltend). — Max J. Friedländer, Altniederländische Malerei, Bd. V, Berlin 1927.

Zum Virgomeister und zu verwandten Künstlern.

Th. v. Frimmel, Kleine Galeriestudien N. F. IV (1896), S. 9 ff. — E. Durand-Gréville, Les Primitifs Flamands à l'Exposition du Guildhall in Les Arts anciens de Flandre, Bruxelles, Bd. 2 (1906). — Hermann Voß, L'autel de la Vierge du maître de la Virgo inter Virgines au Musée de Salzbourg, L'Art flamand et hollandais, Bd. VIII, H. 5, S. 73 ff. — M. J. Friedländer, Der Meister der Virgo inter Virgines. Jahrb. d. pr. Kunsts. XXXI (1910), S. 64 ff. — Walter Cohen, Die Ausstellung frühholländischer Malerei und Plastik in Utrecht, Ztschr. für bildende Kunst XXV, (1913), S. 26 ff. — Gabriel von Térey, An unknown Picture by the Master of the Virgo inter Virgines in Burl. Magazine 1927 Juni, S. 247. — Über die holländische Holzschnittkunst des 15. Jhhs. und ihre Beziehungen zur Malerei: Martin Conway, The woodcutters of the Netherlands, Cambridge 1884. — Schretlen, Dutch and Flemish woodcutters. London 1925. — Friedrich Lippmann, Monographs issued by the Bibliographical Society V, London 1898.

Zu Bosch:

Carl Justi, „Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien", Jahrb. d. preuß. Kunsts. X (1889), S. 141 ff., mit Abänderungen und Ergänzungen wiederholt in Justis „Miscellaneen aus 3 Jahrhunderten spanischer Kunstgeschichte", Berlin 1908, Bd. II, S. 61 ff. (grundlegend). — Hermann Dollmayr, Hieronymus Bosch und die Darstellung der 4 letzten Dinge in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jhhs. Jahrb. d. kunsthist. Samml. XIX, Wien 1898, S. 284 ff. (Literarische Grundlagen der Phantasiedarstellungen des Meisters). — Gustav Glück, Kunstchronik N. F. VII (1896), S. 196. — Ders.: Jahrb. d. preuß. Kunsts. XXV (1904), S. 174 ff. — M. G. Gossart, Jérôme Bosch, Le Faiseur de Dyables de Bois-le-Duc. Lille 1907. — Walter Cohens Artikel in Thieme-Beckers Lexikon der bildenden Künstler, Bd. IV, S. 386 ff. (1910) mit vollständiger Übersicht der bis dahin erschienenen Literatur. — Paul Lafond, Hieronymus Bosch, Bruxelles 1914, Kurt Pfister, H. B. (Potsdam o. J.) — L. van Baldass, Die Chronologie der Gemälde des Hieronymus Bosch, Jahrb. d. preuß. Kunsts. XXXVIII (1917), S. 177 ff. — Ders.: Beiträge zum Werk des Hieronymus Bosch, Jahrb. d. Wiener Kunsts. N. F. I (1926), S. 103 ff. — Friedrich Winkler, Unbeachtete holländische Maler des 15. Jhhs. Jahrb. d. preuß. Kunsts. XLIV (1923), S. 136 ff. (Über Zwischenglieder zwischen den van Eyck und Bosch). — Walter Schürmeyer, H. B., München 1923. — Den heutigen Standpunkt der Stilkritik gibt Friedländers 5. Bd.; eine geschichtlich entwickelnde Darstellungsanalyse des Boschischen Gesamtwerks steht noch aus.

VI. Zusammenraffung und Ausklang der Brügger Schule: Memling und Gerard David

Hans Memling, der flämische Maler deutscher Nation, ist ungefähr ein Jahrhundert lang als der frömmste und vollendetste unter den Altniederländern gefeiert worden. Der romantische Standpunkt, der dieser Wertung zugrunde lag, wird von der heutigen Zeit nicht mehr geteilt. Dies darf kein Anlaß werden, seiner Leistung Unrecht zu tun. Memling war jung, als Hugo van der Goes jung war. Er begann zu malen, als Dirk Bouts sein Abendmahl und die Gerechtigkeitsbilder schuf. Und als er, vermutlich ein Sechziger, starb, flackerte die schöne Flamme des Jünglings Geertgen gerade zu Ende und der Zauberer von Herzogenbusch fand den Mut, sich zu seiner Eigenart zu bekennen.

Der Maler, der nach abschriftlich erhaltenen Aufzeichnungen des 1501 verstorbenen Brügger Notars Romboudt de Doppere „aus dem Mainzischen stammte" (oriundus erat Moguntiaco), vermutlich also ein Sohn des Dorfes Mömlingen war und wahrscheinlich über Köln den Weg nach Brügge gefunden hatte, zieht in seinem Gesamtwerk die Summe der künstlerischen Errungenschaften seines Jahrhunderts. In der Typenbildung, in der Art des Komponierens geht er von Roger aus, dessen Schärfe und Dramatik aber nicht seine Sache ist. Er verbindet daher den Rogerstil mit der milden Warmfarbigkeit des Dierick Bouts, lernt seine Figuren im vertieften Raum anzuordnen, gibt seinen Gestalten gewinnende Liebenswürdigkeit und vermag Farbenklänge zu wecken, die in ihrer Schönheit zum Selbstzweck werden. Allem Neuen öffnet er nur mit großer Vorsicht die Tür; von der Renaissance übernimmt er in den letzten Jahren seines am 11. August 1494 beendeten Lebens italienischen Girlanden- und Puttenschmuck. Gleich dem Venezianer Carpaccio, mit dem er sich im Stoffe eines Hauptwerks trifft, ist er ein ansprechender frohgemuter Erzähler, bleibt aber hinter den Forderungen tieferregter Handlungen meistens zurück.

Ob Memling vor der Übersiedelung nach den Niederlanden eine Meisterwerkstatt in Deutschland gehabt hat, wissen wir nicht. Wahrscheinlicher ist, daß die Fahrt ins Niederländische zu seinen Wanderjahren gehörte, daß er und zwar im Atelier des alternden Roger van der Weyden, Beschäftigung und lohnenden Verdienst fand und darum nicht zurückkehrte. Die genaue Kenntnis einzelner Kölner Bauten, die in einem Spätwerk, dem Ursulaschrein, zutage tritt, spricht gewiß für einen längeren Aufenthalt am Rhein; doch haben die Versuche, in dem Werk des nach Köln gewanderten Bodenseemeisters Stefan Lochner oder des kölnischen „Meisters der Verherrlichung Mariä" Vorstufen Memlingischer Art zu entdecken, keine haltbaren Ergebnisse gezeitigt. Was wir von dem deutschbürtigen Maler besitzen, spricht ein reines Niederländisch.

Seit 1466 ist der Künstler in Brügge nachweisbar. Das älteste sichere Werk seiner Hand ist das beim Herzog von Devonshire in Chatsworth bewahrte Madonnendreiblatt mit den beiden Johannes auf den Innenflügeln (Abb. 82).

Es wurde von dem als Stifter abgebildeten Sir John Donne of Kidwelly bestellt, der wahrscheinlich 1468 zur Hochzeit Karls des Kühnen nach Brügge gekommen war und schon im folgenden Jahre in der Schlacht bei Edgecate fiel. Im Hintergrunde des Täuferflügels lugt hier ein etwa dreißig- bis fünfunddreißigjähriger Mann hinter einer Säule hervor, in welchem den Maler selbst zu erblicken aller Grund vorliegt: ein etwas pausbäckiges Gesicht mit gutgebildeter, grade vorstrebender Nase, sicherem wenn auch nicht feurigem Blick und leicht vorgeschobener Oberlippe. Das Werk, das dieser Künstler für den englischen Besteller schuf, war bestimmt nicht sein erstes. Es ist die Arbeit eines Mannes, der sein Handwerk bis ins kleinste beherrscht. Sein Hauptaugenmerk ist auf Ordnung, auf regelmäßigen und klaren Aufbau gerichtet. Vor einer mit Liebe gemalten sanfthügeligen, von Bauwerken belebten Landschaft erhebt sich ein offener Säulenbau, dessen genaue Mitte ein Baldachin bildet, in dessen Mitte wiederum die hochstirnige Madonna niedergeschlagenen Auges thront. Das hellgesichtige Kind greift nach einem Apfel, den der linke Engel ihm vorhält, während der Rechte sich mit seiner Laute beschäftigen muß. Die hochschlanke heilige Katharina, die sich leicht auf ihr Schwert stützt, beschützt den im Gesicht etwas spitzen und mageren Ritter, während seine Frau unter dem Schutz der kühl blickenden Barbara mit aufgeschlagenem

Gebetbuch in Begleitung des artig betenden Töchterchens kniet. Alle Beteiligten wissen genau, was sie zu tun haben und wohin sie gehören, und das gleiche ist auch bei den beiden Seitenheiligen der Fall, die auf dem gleichen Fliesenboden jeder im Vorraum eines Hauses stehen. Der Täufer spielt nachdenklich mit seinem Lamm, der sehr junge ministrantenhafte Evangelist segnet seinen Kelch. Die statuenhaften Graubilder der Außenseite zeigen einen gleichalls auffallend jugendlichen Christophorus und einen hartschädligen bitteren Antonius.

82. Hans Memling, Madonna mit weiblichen Heiligen. Chatsworth, Herzog von Devonshire

Der Maler, der dieses dünnblütige, taktvolle, nicht sehr jugendliche Werk schuf, bewegt sich mit Sicherheit, Mäßigung und Grazie in der Formenwelt des Roger van der Weyden. Wir werden also durch den Augenschein dahin geführt, einen längeren Aufenthalt des jungen Memling in Brüssel bei Roger anzunehmen, unter dessen Schülern ja bereits 1459 bei Gelegenheit der Bestellung des Cambrai-Altars ein „Hayne, jone pointre" also ein Jungmaler Henne vorkommt. Spricht doch auch das Inventar Margaretas von Österreich 1516 von einer Beweinung Christi an welcher Hans die Flügel zu Rogers Mittelstück gefügt habe. Rogers Columba-Altar, der lange in Köln gestanden hat und jetzt in München hängt, hat sich, wie zwei Dreikönigsbilder Memlings beweisen, dem Gedächtnis des Jüngeren deutlichst eingeschrieben. Vielleicht ist Hans auch an diesem Werke eine der ausführenden Hände gewesen. Auch der zierliche, etwas heraldisch und kunstgewerblich anmutende sogenannte Sforza-Altar im Brüsseler Museum wird von manchen Seiten als eine Memlingsche Jugendarbeit in Anspruch genommen; wenn wirklich der deutsche Hans und nicht der von Francesco Sforza zu Roger geschickte Zanetto Bugatti hier der Ausführende war, so hat der junge deutsche Künstler in der schwungvollen Gestalt des pagenhaft knienden Gian Galeazzo eine Temperamentsentladung vollbracht, die er sich später rasch abgewöhnte.

Durch eine auch in den späteren Bildnissen Memlings zutage tretende Eigenschaft, das besonders reich und ausführlich behandelte Haar und durch andere Gründe als Werk des Malers erwiesen, wird das Bildnis des italienischen Stempelschneiders Nicolo di Forzone Spinelli, der um 1468 in den Diensten Karls des Kühnen stand, ungefähr gleichzeitig mit dem Chatsworther Altar entstanden sein. Schlichtheit und Versenkung ist es, was aus diesem Antwerpener Porträt des olivenhäutigen Mannes zu uns spricht, der vor einfach und ansprechend aufgerollter Hügellandschaft etwas betrüblich vor sich hinblickt und eine römische Kaisermünze in der Hand hält. Ganz in rogerscher Art malte Memling wohl in der gleichen Epoche vor neutralem Grund ein Mitglied des burgundischen Hauses, den „großen Bastard" Anton. Das bessere der beiden erhaltenen Exemplare, das in Chantilly, zeichnet sich vor dem Dresdener durch den gespannt aufmerkenden Blick aus. In einfachster Anordnung sind die Züge des leicht nach links gewandten, die Hände wie abwartend auf eine Brüstung legenden hohen Herrn gegeben; der üppige Haarreichtum besonders eingehend betont. Die rogerhafte Straffheit der Modellierung könnte dazu veranlassen, eines der reizvollsten Werke Memlings, das als Teil eines Klappaltärchens gedachte mit der Sammlung Salting in die Londoner National-Galerie gelangte Bildnis eines sehr jugendlichen Beters schon diesen frühen Jahren zuzuweisen. Da Memling sein ganzes Leben hindurch eigentlich nur das in der Jugend Gelernte ausbildet, erscheint es durchaus annehmbar, daß er auf diesen adlig angespannten, vor offenem Gebetbuch die Hände auseinanderlegenden jungen Menschen zurückgriff, als er sein spätes Meisterwerk, den Martin van Nieuwenhove

83. Hans Memling. Jüngstes Gericht. Danzig, Marienkirche

schuf. — Einige Jahre später entstand wohl das ungleiche alte Ehepaar, von dem der Mann ins Berliner Museum, die Frau aus der Sammlung Nardus in den Louvre gelangt ist. Der freie Landschaftsausblick hinter einer Säule oder Altane war ja bereits von Bouts eingeführt worden. Während die etwas ängstlich durchgearbeiteten Züge des zahnlosen Alten auf eine Bekanntschaft des Malers mit dem eyckischen Nelkenmann zu deuten scheinen, gibt die große geschlossene Energie in den schmerzvoll schweigenden Zügen der Frau einen Gipfelpunkt dessen, was Memling als Bildnismaler zu erreichen vergönnt war.

Umfang und Grenzen seines Könnens erwies der deutsche Maler aufs klarste in dem großen Altarwerk des Jüngsten Gerichts.

Von Anselmo di Jacopo Tani, dem Brügger Amtsvorgänger des mächtigen Tommaso Portinari, bestellt und als Stiftung für eine Kirche der italienischen Heimat bestimmt, wurde es mitsamt der Galeere „St. Thomas" infolge des damals zwischen der Hansa und England bestehenden Kriegszustandes 1473 von dem Danziger Kapitän Paul Beneke gekapert und hierauf von der Danziger Georgsbrüderschaft der Marienkirche gestiftet. Schon im 18. Jhh. mit verhängnisvoller Gründlichkeit restauriert, immerhin besser erhalten als sein unverkennbares Vorbild in Beaune, zeigt das Altarstück (Abb. 83) schon in der Grundanlage das unverkennbare Streben nach klarer Mittelpünktlichkeit und zum Herzen sprechender Einfachheit. An die Wunder des Bosch, ja selbst an die einmalige Dramatik des Pariser Höllenflügels von Dirk Bouts darf man hier nicht denken. Immerhin ist in ganz anderem Grade als auf dem vielteiligen Altarwerk Rogers das Schicksal der Auferstandenen in den Vordergrund gerückt. Zwei fast geschlossene Regenbogenkreise übereinander teilen das Mittelstück. Der Gesichtsausdruck Christi ist in die Züge hineingezogen, nicht ausstrahlend, die Gesprächsgebärden der Apostel gut abgewechselt und angemessen bewegt. Michael mit seiner Wagschale steht freilich als etwas kühler Riese in der Mitte. Mit etwas reichlichem Aufwand von Arm- und Beinbewegungen ist der Stimmung der Geretteten und der Verdammten volkstümlich faßlicher Ausdruck verliehen, einzelnes schlagend getroffen wie der Blick der zu äußerst rechts aus dem Grabe kriechenden jungen Frau. Wohin die Neigung des Künstlers ging, beweist er dadurch, daß er selbst auf dem Höllenflügel, einer Leiberkaskade zwischen Felsen, noch die Gestalt eines Abwehrengels anbringt. So ist denn selbstverständlich das schmale Rechteck der Paradiespforte sein Glanzstück geworden. In etwas absichtsvoller strammer Haltung ersteigen die Erwählten die ersten über Felsen sich erhebenden Stufen, werden von Petrus schon am Eingang mit Handschlag begrüßt und unter dem überreichen gotischen Portal von Engeln bekleidet, bekränzt und mit Papstkronen und Bischofsmützen beschenkt. — In etwas starrer Feierlichkeit knien auf den Außenseiten der Besteller und seine Frau Catarina vor Statuennischen, in denen man die Himmelskönigin und nochmals den heiligen Michael sieht, dem hier ein Teufelchen arg zu schaffen macht.

Die gleichen Aufbaugrundsätze, die aus dem frühen Mariendreiblatt und aus dem Danziger Jüngsten Gericht zu uns sprechen, hat Memling bei der Behandlung des seinem Naturell viel näherliegenden Stoffes der Anbetung der Könige angewandt, die er etwa sieben Jahre später zweimal in verschiedenen Maßstäben behandelte. Der jedem Besucher des Brügger Johannesspitals bekannte kleine Altar (Abb. 84), der 1479 von Jan Floreins, dem Schatzmeister der Brüderschaft bestellt wurde, schließt sich in allen wesentlichen Grundzügen dem Columba-Altar an. Ganz memlingisch ist aber die starre Betonung der Senkrechten.

84. Hans Memling, Anbetung der Könige. Brügge, Hospital

Genau in der Mitte sitzt aufgerichtet mit porzellanenen, in sich selbst gebannten Zügen die Mutter: nur das freundlich grüßende Kind macht Miene, in die Diagonale zu fallen. Kerzengrade kniet der gegenüber dem fast am Boden kriechenden Greis zur Hauptfigur werdende zweite König, in welchem man wohl ohne Grund Karl den Kühnen erkennen wollte. Joseph hält in ebenfalls straffer Haltung einen dargebrachten Kelch, und auch der in der grüßenden Haltung von Rogers indianerhafter Figur abgeschriebene Mohr sucht sein Tänzeln möglichst der Senkrechten anzupassen. Ganz ähnlich wie auf dem Columba-Altar lehnt links der Stifter mit seinem Gebetbuch an einem Mauervorsprung. Größere Selbständigkeit beweist Memling in der auf dem linken Flügel dargestellten Geburt Christi: die jugendliche Mutter, die in einer auffallend frei ausgeschwungenen Bewegung fast fassungslos vor Freude beide Hände nach dem am Boden liegenden Kinde ausstreckt, wirkt als eine der liebenswürdigsten und echtesten Erfindungen des Malers und versöhnt mit der Verlegenheitsgestalt des mit seiner Kerze in der Ecke stehenden Joseph. In der Darbringung im Tempel freilich, wo die drei gleich hohen Gesichter der an der feierlichen Handlung beteiligten Personen etwas eintönig wirken, vermag nur das schwere, gefüllte Klerikergesicht des Priesters zu fesseln. Eine Idylle, wie sie Memling besonders gut lag, bietet sich auf den Außenflügeln dar: unter rogerhaften, nur etwas ins Spätgotische gezogenen Torbögen sitzen hier Johannes und Veronika vor dünnstämmigen Bäumen in friedlicher, weitgedehnter Landschaft. — Die größere Ausführung des gleichen Werkes im Prado, von manchen als das in Brügge nur verkleinerte Urbild angesehen, erweitert die ähnlich steife Komposition des Mittelstücks durch einzelne, im Paradeschritt herantretende Gefolgsleute und bringt auf den Flügeln den herben, in sich gekehrten Joseph, der mit gemessener Gebärde seine Kerze hält oder mit seinem Taubenkorb der Zeremonie mürrisch zuschaut, menschlich stärker zur Geltung.

Ebenfalls dem Jahre 1479 gehört das große und reiche Hauptstück des Brügger Spitals, der Johannes-Altar an. Ungemein bezeichnend ist es für die Art des Meisters, wie er im Hauptbilde mit ganz wenigen Veränderungen dem bereits vor 11 Jahren in dem Altar des Sir John Donne gegebenen Aufbauschema folgt.

85. Hans Memling, Bildnis des Willem Morel. Brüssel, Museum

Die durchbrochene Halle mit dem Baldachin, wo auf persischem Teppich die Madonna thront, kehrt hier wieder; nur sind die beiden Johannes von den Flügeln in das Hauptbild hineingebeten worden, und die Heiligen Katharina und Barbara nehmen die Plätze der englischen Stifter ein. Auch die beiden Engelfiguren, mit deren einer die Madonna sich huldreich beschäftigt, kehren fast an der gleichen Stelle wieder. Die an sich liebenswürdige, chronistenartige Erzählermanier des Künstlers kommt in den zahlreichen Nebengeschichten der beiden männlichen Heiligen, mit denen die schmalen Durchblicke belebt sind, zur Geltung. Auf den Innenflügeln werden beide Johannes noch des weiteren gefeiert. Als Halbrückenfigur nimmt der durchaus rogerhafte Henker, der mit weiter Streckbewegung der ziemlich unberührten Salome das abgeschlagene Täuferhaupt reicht, den ganzen Vordergrund des linken Flügels ein. Die wenigen Tatzeugen machen verlegene Statistengesten. Reizvoller gibt sich die Patmosszene des rechten Flügels. Der inzwischen bärtig gewordene Johannes sitzt zwar, seine Visionen nachstenographierend, recht artig da, aber diese, teils in einen großen Glorienkreis gebannt, teils recht greifbar auf die Erde verlegt, sind nicht ohne körperhaften Reiz und verdienen wohl, im Vergleich zu Dürers Apokalypse-Holzschnitten, genau angesehen zu werden. — Eine günstige Wirkung erzielt Memling auf den Außenseiten, wo er vor gegliedertes Mauerwerk die beiden männlichen und die zwei weiblichen Stifter hinknien läßt, hinter denen als recht greifliche Gespenster die Namensheiligen Antonius, Jakob, Agnes und Klara stehend erscheinen. Hier ist, wie selten sonst bei dem Maler, eine kompakte und doch belebte Formhäufung erreicht.

Nur ein Jahr jünger als dieses große und allbekannte Hauptstück ist der kleinere von Adriaen Reins gestiftete Beweinungsaltar, der sich ebenfalls im Johannesspital erhalten hat.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ging ihm das in der Sammlung von Kaufmann verbrannte Dreiblatt gleichen Gegenstandes, auf welchem die gewissermaßen in der Luft schwebende Armhaltung des toten Christus und die theaterhafte Gebärde der Magdalena auf die unmittelbare Übernahme eines rogerschen Vorbildes schließen lassen, um mehrere Jahre voraus. Das Brügger Bild besitzt insofern einen eigenen, wenn auch starren Kompositionsgedanken, als hier die Köpfe des von Johannes halb aufgerichtet gehaltenen Christus, der Mutter und Magdalenas in gerader Diagonale von links unten nach rechts oben aufsteigen, während die Figur des Jüngers als geschickt abgebogene Senkrechte dagegenspielt. Man empfindet das etwas errechnete Gleichgewicht, in dem auf den Flügeln die Heiligen Adrian und Barbara die Komposition rahmend abschließen, gegenüber dem scharfen Dreiklang der Köpfe kaum als störend. — Die reifste Form für die Aufgabe fand Memling wohl einige Jahre später in dem mittelgroßen Bilde des Palazzo Doria, auf welchem die aufsteigende Linie der drei Köpfe beibehalten ist, die nach beiden Seiten herabfallenden Arme Christi durchaus natürlich wirken, die Gebärde der mit dem Schleier ihr Auge trocknenden Magdalena zwar hinter der Furchtbarkeit des Augenblickes zurückbleibt, aber sich innerhalb des für Memling Natürlichen hält und die beiden Flankenfiguren des Johannes und des Stifters die Kompostion gut einrahmen.

Wo sich Memling nicht durch ein bestimmtes Handlungsmotiv zur Stellungnahme gezwungen sah, begnügte er sich am liebsten mit der Pracht feierlicher Repräsentation. Deutlich ergibt sich dies aus der Anlage des 1484 von dem Brügger Bürgermeister Willem Morel bestellten Christophorus-Altars in der Brügger Akademie.

Das Hauptbild zeigt den keineswegs als Riesen gegebenen Heiligen, wie er ohne sonderliche Anstrengung oder Teilnahme mit seiner göttlichen Last ein seichtes Flüßchen zwischen zwei Felspartien durchschreitet. Der Licht- und Wolkenkampf am Himmel ist frei nach dem Muster der Münchener Darstellung des Dirk Bouts gegeben. Ohne mit dem Vorgang irgend etwas zu tun zu haben, stehen, der künstlerischen Auswertung nach vollkommen gleichberechtigt, die Heiligen Benedikt und Ägidius ruhig zur Seite; besonders der sein Reh streichelnde schwarzbärtige Ägidius bekundet, daß der Maler hier geistliche Herren seiner Bekanntschaft nicht ohne Liebe abkonterfeit hat. Auf den Flügeln sind die Stifter, Willem und Barbara Morel mit ihrer nicht weniger als 16 Köpfe zählenden Nachkommenschaft unter dem Schutz des unbedeutend beamtenmäßigen hl. Wilhelm und der in fein ausgeschwungener Haltung fast königlich wirkenden, brokatgekleideten Barbara untergebracht; mit reichen Baulichkeiten, Wiesen und Gebüsch hat im Hintergrund Memling gewiß allerhand Beziehungsreiches zusammenfabuliert, ohne doch diesen Einzelheiten die Einheit eines geschlossenen landschaftlichen Aufbaus zu geben.

86. Hans Memling, Bildnis der Barbara Morel, Brüssel, Museum

Einprägsamer als in der Gestaltenfülle dieses Altarwerks hat der Maler die Erscheinung seiner diesmaligen Auftraggeber in den wohl einige Jahre früher entstandenen, als Gegenstücke gedachten Brustbildern des Brüsseler Museums festgehalten (Abb. 85/86). Die betende Gebärde und die Einordnung vor einer — diesmal schräg bildeinwärts gestellten — Säulenaltane bietet hier nichts Neues; Memling hat sich hier offenbar mit Glück auf die recht inhaltreichen Züge seiner Modelle konzentriert, und man kann wohl sagen, daß sowohl das scharfnasige, geschlossene, durchaus noch den italienischen Ursprung verratende, dunkle Gesicht des Mannes, wie auch die leicht angestrengten Augen der Frau und ihre ganz leise geöffneten, sehr beredten Lippen dem Maler bei seiner Arbeit geholfen haben. Sicher eine Verwandte Barbaras, vielleicht ihre frühzeitig gealterte Tochter Maria ist die Frau mit den übereinandergelegten Händen im Brügger Spital, deren Züge bis auf die etwas vorhängende, klobig gewordene Nase und die mißvergnügt vorgeschobenen Lippen ebenso wie die Tracht weitgehend mit denen der Bürgermeisterin übereinstimmen.

Für Künstler von der Art Memlings ist es besonders bezeichnend, daß sie sich das Entwerfen leicht machen und dann auf Grund einer ohne besondere Anstrengung hingelegten Vorzeichnung ein Werk mit genauem Fleiß ausführen, das sie viele Monate kostet.

So besteht das wohl ebenfalls den ersten achtziger Jahren angehörige große Breitbild des Louvre, auf dem Hans den Jacob Floreins, den Bruder des Spitalvorstehers Jan, mit seiner zahlreichen Familie dargestellt hat, im wesentlichen aus einem Mittelstreifen, der die uns schon sattsam bekannte Baldachinmadonna auf einem Marmorthron sitzend zeigt, und zwei ohne vieles Nachdenken angegliederten Seitengruppen, den männlichen und weiblichen Stiftern unter der Führung des durch Abnehmen seines Käppchens grüßenden Pilgerheiligen Jacobus und eines bartlosen Mönchsheiligen. Nur der in die Tiefe gegliederte Hallenbau und die leichten Landschaftsandeutungen zu beiden Seiten halten das lastende Werk notdürftig zusammen.

Solche Sorglosigkeit des Aufbaus muß mehr ein Charakterzug als eine versagende Beschränkung in Memlings Begabung gewesen sein. Es liegt kein Grund vor, alle in dem reichen, heute noch über 100 erhaltene Bilder umfassenden Werke des Malers vorkommenden selbständigen oder liebenswürdigen Erfindungen auf die Rechnung früherer Meister wie Roger, Bouts oder Goes,

87. Memling, Verkündigung. New York

dessen als Doppelbild gedachte Kreuzabnahme in zwei Memlingwerken in Granada und in französischem Privatbesitz nachklingt, zu setzen. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat der deutsche Künstler kleine freundliche Einfälle, wie den Rundkranz der Frauen um die Madonna in dem kleinen überhöhten Doppelstück des Louvre oder die hochmütige Huld der vom Thron aufgestandenen und die Verehrung des vom hl. Antonius begleiteten Stifters entgegennehmenden Madonna in der Wiener Liechtensteingalerie auch aus Eigenem zu gestalten vermocht. Die liebenswürdigste Madonnenverherrlichung, die ihm gelang, ist wohl die lange beim Fürsten Radziwill bewahrte, jetzt nach Neuyork gekommene Verkündigungsszene (Abb. 87), die meistens um das Jahr 1482 angesetzt wird. Das Hinschwinden der begnadeten Frau, die in ihrem, unbestimmte Erinnerungen an das Arnolfini-Zimmer weckenden Heim sich von zwei Engeln gestützt sieht, läßt bereits an jenes Svenimento Berninis in Rom denken, das oft genug als Ausdruck der besonderen Barocksentimentalität gefeiert wird.

Wo es dem Künstler möglich wird, das große Ereignis in die Anekdote aufzulösen, zeigt er sich sogar im Besitze einer Erfindungskraft, die seiner seelischen Eindringlichkeit weit überlegen ist.

Gewaltig ist der Abstand von der frühen dünnschlanken Kreuzigung in Vicenza (Abb. 88), wo eine Bogenlinie vom Kopfe der windschief gebrochenen Mutter über den kerzengeraden Evangelisten durch das Schamtuch des Gekreuzigten und absteigend über den Täufer und den heiligen Beschützer des knienden Camaldulenser Abtes hindurchgeht, der seinerseits den Ansturm der das Kreuz umklammernden Magdalena entgegenhalten muß, zu der figurenwimmelnden Turiner Passionstafel. Dieses wahrscheinlich früheste der drei „polymythischen", ganz im Geist der blühenden Brügger Miniaturkunst erdachten Werke ist vermutlich eine Stiftung Tommaso Portinaris, den man in dem andächtigen Zeugen des Ölberggebets und der Gefangennahme erkennen will: ist ja auch Tommaso samt seiner Gattin von Memling ungefähr zur Zeit des großen van der Goes-Altars in den Bildnissen festgehalten worden, die aus der Sammlung Leopold Goldschmidts in das Neuyorker Museum wanderten! Die Turiner Breittafel schiebt im wesentlichen ein Jerusalem, wie man es im Hintergrunde manches Bildes eyckischer Richtung auftauchen sieht, als eine Art gußeiserner Filmstadt in den Vordergrund. Die Handelnden des Passionsdramas treten an vielen Stellen sich selber auf die Füße. Im Mittelgrund sind nicht weniger als vier Nischenbühnen mit gemeinsamer Terrasse nebeneinander aufgeschlagen, wo, durch schmales Gemäuer getrennt, das Verhör vor Kaiphas, die Geißelung, die Verspottung und das Eccehomo sich aneinanderreihen. Links schaut man in ein Haus hinein, wo Christus das letzte Abendmahl feiert, und im Vordergrund rechts bricht vor dem Stadttor der Heiland unter dem Kreuze zusammen, um in der Spalte des nächsten Hügels wieder mit der Siegesfahne aufzuerstehen. Daß es einen Italiener im Einzelfall locken konnte, ein solches Werk zu erwerben und in die Heimat zu stiften und hiermit zu beweisen, der Wundermann im Norden brächte auf einer mittelgroßen Holztafel fertig, wozu die lieben Landsleute sämtliche Wände einer Kirche brauchten, — ist als Kuriositätsliebe wohl verständlich. — Etwas mehr Rangordnung, Gliederung und Versenkung brachte Memling in dem 1480 im Auftrage des Lohgerbers Pieter

Bultync und seiner Frau Katharina ausgeführten Marienleben auf, das, seit langem Besitz der Münchener Pinakothek, die mitteleuropäische Vorstellung von dem Meister entscheidend beeinflußt hat. Hier ist wenigstens die fatale Spielzeugarchitektur der Stadt in den Hintergrund geschoben und durch Entwicklung einer weiten Flußlandschaft dem Gesamtplan ein Zug von Großartigkeit verliehen. Auch kann man zur Not die den Mittelpunkt des Vordergrundes bildende Anbetung der Könige mit den reizvollen Nebenszenen der Rosseträukung und ähnlichem als Hauptgegenstand betrachten. Durch Schaffung größerer Zwischenräume läßt der Maler hier auch dem Auge Ruhe, um vom einen Ereignis zum andern zu schweifen.

Der 1489 geweihte Ursulaschrein, das weltberühmte Kleinod des Johannesspitals, hat abgesehen von der letzten Reife des Künstlers vor den beiden Breittafeln den wesentlichen Vorzug, daß die Zusammenschachtelung zahlreicher Handlungen auf einer Fläche nicht mehr notwendig war. Charakteristisch für Memling bleibt der mächtige Auftrieb, den seine Kunst durch die originelle, halb miniaturhafte, halbkunstgewerbliche Form der Aufgabe erhielt.

88. Hans Memling, Kreuzigung. Vincenza

Möglicherweise kam den beiden stiftenden Nonnen der geschnitzte und bemalte Holzkasten trotz der Mitwirkung des bereits 1480 beim Tode seiner Frau als mehrfacher Hausbesitzer verzeichneten angesehenen Malers immer noch billiger als Goldschmiedearbeit in edlem Metall und Steinen! Die beiden Schmalseiten des kirchenschiffartigen, in spätgotischen Formen gehaltenen Schreines werden von einer Triumphgestalt der Namensheiligen, die eine ausgewählte Schar ihrer elftausend Jungfrauen unter dem Mantel birgt, und einer vor einer Nische stehenden Madonna, zu der die beiden Nonnen hinaufbeten, eingenommen. Die Dachwände hat Memling mit Rundbildern der Marienkrönung und der in fürstlichem Schmuck mit dem Marterpfeil und ihren Gefährtinnen stehenden Ursula belebt, beides flankiert von im ganzen vier Kniestücken musizierender Engel. Die sechs Legendenszenen, die nacheinander die erste Ankunft in Köln, die Ausschiffung in Basel, den Empfang durch Papst Cyriacus in Rom, die Abreise von Basel in Gesellschaft des Papstes, die Hinschlachtung der Gefährtinnen bei der zweiten Erreichung Kölns und endlich den fruchtbaren Moment vor der Erschießung der Heiligen selbst darstellen, sind oft genug beschrieben und gerühmt worden. Greift man anmutige Einzelheiten wie die Begrüßung der hohen Reisenden im ersten Bilde, das Segeleinziehen im zweiten, das bedeutungsvolle Gestenwechseln zwischen Cyriacus und Ursula im dritten, das gottergebene gedrängte Sitzen des Papstes im vierten, das unterdrückte Leiden der Märtyrerinnen im fünften und die zartkeusche Abwehrbewegung der Fürstin, mit der sie das Rettungsangebot des heidnischen Befehlshabers zurückweist (Abb. 89), heraus, so läßt sich ein erhebliches Gewinnkonto des deutschen Hans zusammenrechnen. Anders müßte das Urteil ausfallen, wollte man die Forderung aufstellen, die höchste, das irdische Leben vernichtende Seelenverfeinerung in Zügen und Gebärden Ursulas und ihrer Schicksalsgenossen und -genossinnen ausgedrückt zu sehen. Freilich, der italienische Mitbewerber Carpaccio ist diesem Anspruch, dem möglicherweise ein Goes und wohl sicher ein Greco oder ein Rembrandt, wenn er katholisch gewesen wäre, hätte genügen können, auch ganz gewiß nicht gewachsen.

Nur ein weniges älter als der Ursulaschrein ist das wohl glanzvollste Stück reiner Malerei, das das Brügger Hospitalmuseum von Memling besitzt.

Das 1487 entstandene Diptychon des damals 22jährigen Martin van Nieuwenhove zeigt in der linken

89. Hans Memling, Martyrium der Hl. Ursula. Brügge, Hospital

Hälfte die Halbfigur der von vorn gesehenen Madonna, die mit ihren reich durchgebildeten, im Grunde freilich unschönen Händen dem freundlich ernsten Christkind in bedachtsamer Ruhe einen Apfel vorhält. Die reiche, doch nicht überladene Tracht, das Teppichmuster der Brüstung, der Rundspiegel, den wir jetzt schon aus vielen Bildern kennen, die gemalten Scheiben der Fenster und der sich ruhig schlängelnde Weg des Ausblicks sind mit allerbestem Malenkönnen wiedergegeben. Sprechendes Leben aber eignet dem Jüngling (Abb 90), der vor schrägeinwärts gestelltem Fensterpaar in der schon früher bei dem Halbknaben der Saltingsammlung erprobten Stellung mit seinem guten kraftvollen, durchaus diesseitigen und etwas verdutzten Gesicht betet. In die Nähe dieser Meisterleistung mag ein zerteiltes Dreiblatt gehören, von dem die im offenen Säulenbogen vor reicher Burgenlandschaft sitzende Madonna dem Berliner Museum zugefallen ist, während die vermutliche Außenseite, ein eifrig im Buche lesender porträtmäßiger hl. Benedikt und der etwas müde betende Stifter Benedetto Portinari in Florenz verblieben sind. — In der gesammelten Kraft der Formzusammenfassung hält das vielleicht etwas beschnittene Brustbild eines ernst betenden, durch die anscheinend leicht eingeschlagene Nase auffallenden Mannes in mittleren Jahren, das das Mauritshuis im Haag besitzt, durchaus die Höhe des Nieuwenhove. Besonders wirksam steht hier der reich behaarte Kopf vor der streifigen Wolkenlandschaft und der weiten Ebene.

In seinen letzten Schaffensjahren scheint sich Memling nochmals eindringlich mit dem Problem der figurenreichen Kreuzigung beschäftigt zu haben. Es steht im Belieben des Betrachters, ob er das Versagen, das hier festgestellt werden muß, auf das Absinken der Kraft oder auf die natürlichen Grenzen der Begabung des Meister zurückführen will.

Wahrscheinlich entstand das mittelgroße in die Breite komponierte Dreiblatt, dessen Hauptstück in der Budapester Galerie bewahrt wird, während die Flügel sich im Wiener Museum befinden, einige Jahre vor dem 1491 datierten großen und hochrechteckigen Lübecker Altar. Die Haupteigenschaften, die zugleich die Hauptfehler sind, bleiben beiden Ausführungen gemeinsam: die geringe Unterscheidung zwischen Charakteren und Ausdruck der beiden Schächer, die mehr deutenden und flügelmännischen als beredten Gebärden, die Häufung von Wirkungsmitteln, die sich gegenseitig aufheben. Einige Funde wie die eigenartige Gestalt des in der Bewegung sich selbst hemmenden Kreuzschleppungsführers, die rasch berühmt gewordene Gruppe der um den Rock des Heilands würfelnden und darüber in Streit geratenden Soldaten hat Memling beide Male angewendet. In Lübeck ist nur die Auferstehung auf dem rechten Flügel noch mit einer in den Vordergrund geschobener Grabtragungsszene belastet. Manche heutigen Besucher der Lübecker Marienkirche und des von Heinrich Greverade gestifteten Altarwerks werden mehr ihre Rechnung bei den Außenflügeln finden, die in kluger und leiser Stellungsabwandlung die Heiligen Hieronymus und Ägidius sowie die Verkündigung darstellen. — Ein Stich des Julius Goltzius von 1586 bewahrt Spuren einer dritten Kreuzigungstafel Memlings, welche durch das energische Diagonalansteigen des Golgathabergs, durch die bildeinwärts gestellten Schächerkreuze und die lebhaftere Bewe-

gung der streitenden Kriegsknechte stärkere und vielleicht kraftvollere Dramatik erreicht.

Spürt man vor dem Passionsmaler Memling das keuchende und meist nicht erfolggekrönte Bemühen, so war dem Maler im Gebiete der Madonnendarstellung eine schöne Krönung des früh begonnenen Strebens beschieden.

Von dem Altar in Chatsworth wird man unschwer den Entwicklungsgang verfolgen können, der etwa über die durch das vermiedene Gleichgewicht reizvoll wirkende Londoner Baldachinmadonna mit dem hl. Georg und über die Berliner Madonna auf der Steinbank zu der in reichstem Putten- und Girlandenornament prangenden Wiener Madonna führt. Dort bewachen auf den Flügeln — ganz im Sinne des Altars des Sir John Donne — die diesmal schräg bildeinwärts gestellten beiden Johannes die thronende Frau, deren Kind nach dem von einem lächelnden Musikengel dargebotenen Apfel greift. Außen zeigen sich Adam und Eva in feinfühlig erfaßter Nacktheit. Abwandlungen des Wiener Bildes mit einem Harfenengel an Stelle des Stifters besitzen die Uffizi (Abb. 91) und — vielleicht nicht von Memlings eigener Hand — die Dessauer Sammlung. Durch die ornamentale Einfassung der Haupttafel reiht sich an das Wiener Altarstück das Pariser Dreiblatt mit der Auferstehung als Hauptdarstellung, der Sebastiansmarter und der Himmelfahrt als Flügelbildern. Memling hat hier mit wenigen Figuren immerhin Beträchtliches zu sagen gelernt, auch ohne Schönseligkeit seinen leidenden Jüngling über die zu sehr modellgebundene Fassung eines früheren Brüsseler Sebastianbildes hinausgesteigert.

90. Hans Memling, Bildnis des Martin van Nieuwenhoven. Brügge, Hospital

Nicht allgemein als eigenhändige Werke Memlings anerkannt, werden drei untereinander recht verschiedene, aber wiederum durch irgendwelche Gemeinschaftszüge verbundene Werke der Spätzeit des Künstlers gegeben. Das kleine, wahrscheinlich für einen italienischen Besteller ausgeführte Sechstafelstück im Straßburger Museum, das nacheinander den Salvator Mundi mit Musikengeln, einen packenden Ausschnitt aus dem Fegefeuer, eine sich spiegelnde nackte Schöne in reizvoller Flußlandschaft, den über Gräbern triumphierenden Tod und einen Totenschädel in Nische sowie ein bisher ungedeutetes Wappen vorführt, läßt sich zur Not in der Nähe des Ursulaschreins einordnen. Die gleiche, natürlich auf die Mitteltafel des Genter Altars zurückgehende Himmelskönigsgestalt wie auf dem ersten Bildchen der Straßburger Reihe finden wir lebensgroß als Mittelpunkt der drei Tafeln mit singenden und musizierenden Engeln, die aus der nordspanischen Benediktinerkirche von Najera in das Antwerpener Museum wanderten. Trotz reicher Abwandlung der Mienen und Gebärden der sechzehnköpfigen Engelschar erscheint das Format hier nicht gänzlich überwunden. Eine verwandte, fast frostige Kühle verbindet diesem kirchlichen Werk eine völlig anders geartete Darstellung, nämlich die ebenfalls die Fläche nicht gänzlich füllende, ins Bad steigende Bathseba des Stuttgarter Museums.

Alles in allem genommen bieten die fast dreißig Schaffensjahre, die wir bei Memling übersehen können, kaum den Anblick eines Aufstiegs von jugendlicher Unfertigkeit, von jugendheißem Sturm und Drang zur Verwirklichung eigenster Ziele. Und auch das allmähliche Müdewerden ist nur in wenigen Werken zu spüren, die man sich gewöhnt hat, den letzten Jahren zuzuordnen. Daß er „fertig aus dem Nichts" gesprungen sei, wäre eine vorschnelle und lieblose Behauptung, da das erste Menschenalter des deutschen Hans für uns in einem nur durch sinnvolle Vermutungen spärlich erhellten Dunkel liegt. Falsch wäre es auch, in dem lange Zeit schwärmerisch Bewun-

91. Memling, Madonna. Florenz, Uffizien

derten nur den Erben, den Epigonen zu sehen. Vom Schicksal an eine große Zeitwende gestellt, hat der Meister die Aufgabe erfüllt, Resultate zu ziehen, Ergebnisse zu sichern. Im Übergang vom 15. zum 16. Jhh., auf der Scheitelhöhe des Weges, der zurückgelegt werden mußte, damit Rubens und Rembrandt die Schaffensbahn frei fanden, nimmt Hans Memling die Stellung des Klassikers ein. Nicht durch Entdeckung von Neuland auf dem Gebiete der Komposition, nicht durch Erschließung neuer Ausdrucksformen treibt er die Kunst, der er sicher über das Maß einer gewissenhaften Amtsverwaltung hinaus ergeben war, vorwärts. Die ersten Luftwellen der Renaissance hat aber auch er empfunden. Geriet er an Stoffe, für die die Schwingungskraft seiner Seele ausreichte, so vermochte er im klugen Abwägen der Anordnung seinen Darstellungen die einnehmende Ruhe und Reife zu geben, die der niederländischen Kunst bis dahin fehlte. Das Bild der Heiligenzusammenkunft, der Santa Conversazione ist von ihm im Norden auf die Höhe der Meisterwerke Giovanni Bellinis gehoben worden. In der Raumverteilung eines kleinen Stückes wie etwa der Katharinenverlobung des Louvre gelang ihm die stimmunggebende Tiefrundung des Gestaltenaufbaus in rhythmisch mitgegliederter Landschaft. Durch die Reife und Vollendung seiner besten Werke erwarb er sich ferner ein geschichtliches Verdienst, das man heute zu vergessen geneigt ist: er schuf altniederländische Bilder, die dem an die italienischen Klassiker der Hochblüte gewöhnten Publikumsgeschmack des 19. Jhhs. zugänglich wurden und so die Brücke zur Erkenntnis seiner größeren und herberen Vorgänger und Zeitgenossen schlugen. Daß er immer wieder den Versuch machte, dramatisch bewegten Handlungen gerecht zu werden, bewies auf der Brügger Ausstellung von 1902 ein damals in der englischen Sammlung Brocklebank bewahrtes Bruchstück mit ausdrucksreichen, zum Teil ausdrucksstarken Köpfen eines Eccehomo.

Mit den anderen führenden Meistern der Stadt und Gegend dürfte Memling in reger Wechselbeziehung gestanden haben. Für den hervorragenden Miniaturmaler Willem Vrelant führte er eine Altartafel aus, in der man lange das Turiner Passionsbild erblickt hat. Beziehungen zu Hugo van der Goes waren durch das gemeinsame Auftragsverhältnis, das beide Maler mit Tommaso Portinari verband, gegeben. Abgesehen von den schon erwähnten Einzelentlehnungen darf angenommen werden, daß Memling die Höhe, die er in dem Bildnis des Nieuwenhove erstiegen hat, kaum ohne die Anregung mancher Bildnisköpfe des Goes erreicht haben würde. So sehr

92. Brügger Meister von 1473, Madonna mit Stiftern. Sigmaringen, Museum

Memling in seinem Wirkungskreis alle künstlerischen Kräfte der Zeit sammelt und sie gewissermaßen an sich saugt, so hat er es doch selbst zu seinen Lebzeiten nicht vermocht, auch nur der Brügger Malerei unbedingt den Stempel seiner Kunst aufzudrücken. Der Frühzeit Memlings gleichzeitig ist das zierliche und eigensinnige, von dem Brügger-Bürgermeister Jan de Witte und seiner Frau Maria Hoose gestiftete Madonnendreiblatt im Museum von Sigmaringen, dessen unbekannten Maler man als den „Brügger Meister von 1473" einordnet (Abb. 92). Auf drei in gotischer Schwingung überhöhten Tafeln ist hier eine Baldachinmadonna in einem Liliengärtchen, zu den Seiten der Bürgermeister und seine Frau in ihren Staatskleidern kniend dargestellt. Der Maler, der möglicherweise gleichzeitig mit Memling bei Roger van der Weyden gelernt hat, betont mit ganz anderer Energie die Umrißlinie, wie sich dies aus den stilisierten Fingern des Bürgermeisters, aus dem überschlanken Mieder seiner Frau, aus der deutlich eingesattelten Stirn der Madonna ergiebt. — Weit schwächer als dieser handschriftlich starke Einzelgänger erweist sich der nach einem Breitbilde der Brügger Jakobskirche, das das Datum 1480 trägt, notgetaufte „Brügger Meister der Lucialegende", von dem das Museum in Pisa eine durch die feierliche Starrheit der Hauptfigur zunächst imponierende Altarmitteltafel mit der heiligen Katharina besitzt. Der hochschlanke, schwerlidrige, haarsträhnige Frauentypus dieses Malers weicht von dem Memlings ab; auch seine bleichwangigen bärtigen, mit steifen Handgebärden sich ausdrückenden Männer stehen dem Bouts näher als dem Brügger Hauptmeister. — Mit zahlreicheren Werken ist ein anderer Zeitgenosse Memlings, den man nach einem doppelseitig bemalten Viertafelbild im Kloster der Soeurs Noires in Brügge den Meister der Ursulalegende nennt, auf die Nachwelt gekommen. Der Vergleich mit Memlings Ursulaschrein drängt sich bei der Gleichheit des Gegenstandes ganz von selber auf, und er kann bei dem weit geringeren technischen Können des Namenlosen, der der Darstellung des Wassers keine Illusionskraft zu geben vermag und Körperbewegungen meist mit einer einzigen ausgeschwungenen Linie abtut, nicht zugunsten des Unbekannteren ausfallen. Trotzdem ist die frisch aufs Ziel losgehende Dramatik, mit der der Ursulameister in der Marterszene die äußersten Schrecklichkeiten im vordersten Vordergrunde aussagt, gegenüber der Memlingschen Abdämpfung nicht ohne Reiz; der Maler findet hier in der Unmittelbarkeit einiger Bewegungen Töne, die an die Sprache des mittelrheinischen Hausbuchmeisters erinnern. Auch der Madonnentypus des Ursulamalers, wie er uns in einem Kniestück des Aachener Museums entgegentritt, ist weit entfernt von memlingscher Holdseligkeit, aber mit seiner eingesattelten Stirn, den großen ausdrucksreichen Augen und den schmalen wie zusammengedrückten Wangen durchaus einprägsam. — Ganz ähnlich wie in der

93. Gerard David, Kreuznagelung. London, Nationalgalerie

Brüsseler Malerei vom E. des 15. Jhhs. tritt auch in Brügge eine um mehrere Generationen zurückspringende archaistische Neigung auf. Etwa die Stelle Colyn de Coters nimmt bei weit geringeren Fähigkeiten der nur im Landschaftsaufbau Beachtliches leistende sogenannte „Brügger Meister von 1500" ein, der auf einer Breittafel in St. Sauveur bei mancherlei Anleihen, die er bei der in Bruchstücken erhaltenen Kreuzigung des Flémallers macht, die drei Hauptszenen der Passion mit einigem Kompositionstalent vereinigt. Von dem farbig reizlosen Maler ist noch ein Eccehomo in der Londoner Nationalgalerie und eine Antoniuslegende im Prado bekanntgeworden.

Der Erbe der Stellung des deutschen Hans, zugleich der letzte große in Brügge tätige Meister war Gerard David, gleich seinem Vorgänger kein Flame.

Seine immerhin recht stattliche Gestalt ist im wesentlichen von der Wissenschaft des 19. Jhhs., vor allem von W. H. James Weale, ans Licht gezogen worden. Van Mander erwähnt ihn nur an einer Stelle, wo er meldet, daß ein starker Porträtist der 2. H. des 16. Jhhs., Pieter Pourbus viel auf ihn gehalten habe. Nach den ersten urkundlichen Nachweisen hat besonders die deutsche und die belgische Forschung das Werk des für Anregungen stets dankbar empfänglichen, aber auch der eigenen Kräfte keineswegs entbehrenden Meisters rasch anwachsen lassen. Alle Stufen seines Entwicklungsganges liegen freilich noch nicht klar zutage.

Gerard war ein Holländer, der Sohn eines Jan David und stammte aus Oudewater, war also wohl ein engerer Landsmann jenes Albert van Ouwater, mit dessen einzig erhaltenem größeren Bilde man die Geschichte der holländischen Malerei meistens zu beginnen pflegt. Ähnlich wie Dierick Bouts, dem er im menschlichen und künstlerischen Charakter vielleicht nicht fernstand, wanderte er jung, aber doch wohl nach im Norden abgeschlossener Lehrzeit, nach dem damals noch wohlhabenderen Flandern aus. 1483 wird er zuerst in Brügge genannt und im folgenden Jahre als Meister aufgenommen. Aufträge und Zahlungen der Stadt an ihn werden in den Jahren 1488 bis 1498, dem Jahre der als Kristallisationspunkt seines Werkes wichtigen Gerechtigkeitsbilder, vermeldet. Ebenfalls 1488 begann Gerard in Ehrenämter der Zunft vorzurücken, und im Jahre 1496 wird seine Heirat mit Cornelia Cnoop, der selber als Miniaturmalerin tätigen Tochter des angesehenen Juweliers Jacob Cnoop gemeldet. 1509 stiftete er mit seiner Frau zusammen den Karmeliternonnen des Brügger Klosters Sion das heute einen Hauptschatz des Museums in Rouen bildende Altarstück der von Engeln und weiblichen Heiligen umgebenen Madonna. Das Selbstbildnis, das man deutlich links im Hintergrunde dieser mit voller Hingabe gemalten Breittafel erkennt, zeigt einen Mann, dem die vierziger Jahre zu Ende gehen. Sechs Jahre später ließ Gerard sich in die Antwerpener Malergilde eintragen, was aber, wie zahlreiche Beispiele beweisen, durchaus nicht die Tatsache einer Übersiedlung,

vielmehr nur die Übernahme eines Antwerpener Auftrags bezeugt. Am 13. August 1523 starb der Meister unter Hinterlassung einer verheirateten Tochter.

Genau wie bei Dierick Bouts hat die Erforschung der noch im Dunkeln liegenden holländischen Anfänge des Gerard David den Eifer und Spürsinn manches Kunstforschers gelockt. Nicht völlig zwanglos ordnet sich die von Ludwig von Baldaß als Frühwerk Geertgens veröffentlichte, von Friedrich Winkler dem Gerard David gegebene Kreuzigung, die aus der oberösterreichischen Abtei St. Florian in den Amsterdamer Kunsthandel geraten ist, der Reihe der ausdrücklich oder stillschweigend anerkannten Werke ein. In zwei kompakten Gruppen umstehen hier, rund und scharf gezeichnet, die Trauernden und Zuschauer das Kreuz, wo der etwas ältlich wirkende Kopf des Heilands unter völligem Verschwinden des Halses herabgesunken ist. Auffälligste Figur ist ein Zuschauer in gestreifter Kleidung, der sich fast den Hals ausreckt. Im Schmuck eines äußerst wohlgepflegten Bartes erhebt der gläubige Hauptmann die Hand zum Kreuze, wie denn allgemein die reiche und geordnete Frisur der handelnden Personen eine Hauptsorge des Malers gewesen zu sein scheint. Diesen, einen Jüngling mit breiten Backen und etwas vollen Lippen, der dem Stifter des Rouener Bildes nicht unähnlich sieht, wird man in dem rechts im Hintergrunde auftretenden Statisten erkennen dürfen. Eine sorgfältig aufgebaute Hügellandschaft mit der zinnenreichen Stadt, die schon auf Bildern der Eyckgruppe Jerusalem darstellen muß, schließt das reiche, nicht eben warme Bild ab.

94. Gerard David. Madonna.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Seelisch, aber vielleicht nicht in allen Einzelheiten der Handschrift steht das bisher als frühestes anerkanntes Werk Gerard Davids geltende Dreiblatt der Kreuznagelung (Abb. 93) dem Bilde aus St. Florian nahe.

Das breite Mittelstück, das mit der Sammlung der Lady Layard aus Venedig in die Londoner Nationalgalerie gelangt ist, behandelt mit Sachkunde, aber ohne starken Temperamentsaufwand den auch von Dürer in seiner Dresdener Passion aufgegriffenen Augenblick unmittelbar vor der Kreuzigung, für dessen bedächtiges malerisches Ausspinnen der hochgestimmte deutsche Biograph Gerard Davids, Eberhard Freiherr von Bodenhausen, eine Stelle der Meditationen des heiligen Bonaventura als literarische Quelle namhaft gemacht hat. Bildeinwärts mit bleichem, aber nicht leidenverzerrtem Gesicht ist der Heiland auf dem Kreuze ausgestreckt. Einer der Henker schaufelt angestrengt eine Grube, in die man das Kreuz nachher einrammen kann. Andere, meist scharfnasige häßliche Gewissenhaftigkeitsmenschen, zerren und nageln. Die Hunde, die sich im Vordergrund zu schaffen machen, sind nicht besser und nicht schlechter als sie. Als erfreuender malerischer Fund tauchen hinter dem sanften Schwung des Hügels Zuschauer in halber Figur auf. — Die quadratischen Seitentafeln des Altarstücks, die im Antwerpener Museum bewahrt werden, stellen links eine ziemlich dicht gereihte Gruppe zum Teil berittener ernster Männer dar, in denen man entweder nach dem Vorgang des Genter Altars die gerechten Richter oder vielleicht den zur Wiedergewinnung des heiligen Kreuzes ausziehenden Kaiser Heraklius und sein Gefolge erkennen mag, während rechts in gelösterer Statuenhaftigkeit die vorgeneigte, vom bekümmerten Johannes gehaltene Mutter und die anderen Marien erscheinen.

Das Werk, das immerhin manches über die Fähigkeiten und Begrenzungen seines Schöpfers aussagt, knüpft natürlich nicht eine lückenlose Kette zwischen der Kunst Ouwaters oder Geertgens und den Arbeiten der Mittel- und Spätzeit Davids. In der Behandlung der Szenerie des Mittelbildes und in den Trachten der klagenden Frauen wird man eher Anklänge an den Virgomeister

95. Gerard David, Entlarvung des ungerechten Richters. Brügge, Museum

als gerade an die beiden namentlich bekannten Frühholländer finden. David besitzt hier weder Ouwaters Kostümpracht noch Geertgens Beobachtungssicherheit und Leidenschaft. Die kühle Sachlichkeit der Henkerszene erscheint seelisch von der einfachen Stofferledigung des Bouts verschieden. Gestaltenbau und Gewandbehandlung der Trauernden verraten bereits einen Zug zur Monumentalität, den der Maler später bewußt ausbilden sollte.

Einer um einige Jahre späteren Entwicklungsstufe mag die durch die hochgerichteten Gestalten der Hauptpersonen auffallende Anbetung der Hirten im Budapester Museum angehören. Die beiden Huldigungsengel erscheinen hier fast als Anleihen vom Portinari-Altar des Goes, während die nicht reizlose jugendliche Madonna als eine Mischung aus Typen des Genter Meisters und Geertgens wirkt. Stark betont ist die Würde Josephs, der mit ängstlicher Bemühung die Kerze hütet. Verwandt, aber infolge einer eingreifenden späteren Umgestaltung schwer zu beurteilen ist eine Geburt Christi der früheren von Kaufmannschen Sammlung: es ist hier von späterer Hand ein neuer bartloser, senatorisch eindrucksvoller Kopf als heiliger Joseph hineingemalt worden und hierdurch das Gleichgewicht des Bildes völlig verschoben.

Schon vieles von dem Gerard David, der noch heute ein dankbares Publikum fesselt, besitzen die beiden ebenfalls früher der Kaufmannschen Sammlung gehörigen Flügel mit stehenden Heiligen vor Waldsaumlandschaft. Noch eindrucksvoller als der die Stigmata empfangende Franziskus wirkt der in gerader Senkrechte uns gewissermaßen ansprechende Johannes der Täufer. Die besondere Kunst des Malers, im dichten Laub deutlich ohne Kleinlichkeit charakterisierte Bäume aus dem saftigen Grund wachsen zu lassen, tritt hier zum erstenmal zutage. — Zeitlich nicht fern von diesen Einzelgestalten mag der fast bartlose Hieronymus vor dem Kreuz in der Salting-Sammlung entstanden sein: der Blickrichtung hat der Maler hier ernsten Bedeutungswert zu verleihen gewußt, und die Parkbäume und Hügel zaubern dem Auge ein schönes Westfalen vor.

Um diese Zeit muß der Maler, der immer wieder in Abhängigkeit von früheren Kompositionen zurückfiel, ernsthaft danach gestrebt haben, die hergebrachten Darstellungsstoffe neu zu beleben.

So vermag er der dem Kinde die Brust reichenden Madonna in zwei Bildern des Berliner Museums (Abb. 94) und der Madrider Sammlung Lazaro einen hochovaligen abgezehrten, aber fesselnden Typus zu verleihen. Dazwischen fallen dann wieder Werke wie die dreist den Genter Altar plündernde, in einer Darmstädter Wiederholung erhaltene thronende Madonna mit Musikengeln oder der „Baum Jesse" in Lyon, als dessen Vorlage ein Stich des Meisters „W mit dem Schlüssel" nachgewiesen worden ist. Daß das in hellen fröhlichen Farben ausgeführte Münchner Breitbild der Anbetung der Könige mit der von links her heranknienden Pyramide auf eine Komposition des Goes zurückgeht, wurde schon bei der Beschreibung der Werke dieses Meisters erwähnt; als ältesten König, einen sicherlich porträtmäßigen Kopf mit kurzem Bartansatz und bedeutendem Blick, hat Gerard hier vielleicht sich selber verewigt. Eine gedrängtere warmfarbige Darstellung desselben Gegenstandes gab der Meister in einem Brüsseler Bilde, das durch die reich durchgearbeiteten Köpfe Aufmerksamkeit verdient und in manchen Trachten mit der Londoner Kreuznagelung übereinstimmt.

Was ihm im sogenannten Historienfach zu leisten vergönnt war und was ihm versagt blieb, zeigte der Maler mit voller Deutlichkeit in den beiden jetzt im Brügger Museum bewahrten Gerechtigkeitsbildern, deren erstes (Abb.95) das Datum 1498 trägt.

96. Gerard David, Taufe Christi. Brügge, Museum

Wieder hat man dem Maler einen anderen Stoff gegeben, als ihn Roger und Bouts zu bewältigen hatten. Diesmal handelte es sich um die von Herodot berichtete Tat des Perserkönigs Kambyses, der dem bestechlichen Richter Sisamnes die Haut abziehen ließ und hierauf den Sohn des Gerichteten zum Nachfolger einsetzte mit dem Beding, daß sein Richterstuhl mit der Haut des schuldigen Vaters bekleidet sein müsse. Ganz wie Memling und Bouts beweist auch Gerard David an diesem in zwei Tafeln behandelten Stoff, daß er kein Dramatiker ist. Das erste Bild zeigt in offener Halle den bärtigen König, der in voller Ruhe an den Fingern den Grund seines strengen Vorgehens abzählt. Der Raum ist geschmückt mit Renaissanceputten, Fruchtkränzen und Medaillons, als deren Vorbilder antike Gemmen gedient haben. Sisamnes, den man im marktplatzartigen Hintergrund vor der Tür seines Hauses den verhängnisvollen Geldbeutel empfangen sieht, sitzt noch, etwas betroffen, aber keineswegs zum Tode erschrocken, auf seinem Richterstuhl, während die Schergen schon die Hand an seinen Arm legen. In feierlicher Reihung stehen Hofleute, Schöffen und Bürger dabei, gewiß zum guten Teile treffliche Bildnisse, ohne daß der gewaltige Sturz eines Hohen sie sonderlich zu erschüttern schiene. — Auf dem Schindungsbild, wo das Opfer ähnlich wie in der Londoner Kreuznagelung bildeinwärts gelagert ist, wirkt eine fatale Liebe zur Sache auf heutige Beschauer abstoßend. Sisamnes, der keineswegs dem tragischen Helden der ersten Tafel gleicht, fletscht ein wenig die Zähne, was man ihm nicht verübeln wird, da das eine Bein bereits bloßgelegt ist und sachkundige Helfer sich damit beschäftigen, auch den rechten Arm von der Haut zu befreien, die dann im Hintergrund tatsächlich auf dem Richterstuhl des Sohnes ausgespannt ist. Auch hier fehlt jeder Ausdruck des Entsetzens in den Mienen der Zuschauer.

Bedeutend und immer noch nicht völlig überbrückt ist der Abstand zwischen diesen bei allem Versagen des Handlungsausdrucks doch in der Körnigkeit der Einzelcharakteristik den Zuschauer gewinnenden Tafeln und fast allem, was Gerad David im 16. Jhh. geschaffen hat. Eine gläsernde Glätte beginnt sich des Künstlers zu bemächtigen, irgendwie von der schimmernden Verklärung herstammend, die Hugo van der Goes vielen seiner Gestalten zu verleihen vermocht hatte. Von der günstigen Lagerung des Stoffes und von der Eindringlichkeit der persönlichen Arbeit des Künstlers hängt es ab, ob die Überlistung gelingt, die in vielen Fällen sich auch auf das heutige Kunstpublikum noch erstreckt. Das früheste Werk dieser neuen Manier ist vermutlich die für Jan de Sedano ausgeführte Hochzeit zu Kana im Louvre.

Mit Geschick ist hier die viereckige Tafel, deren Ende an den rechten Bildrand stößt, in einer Perspektive, der leider die Gesichter der Teilnehmer nur unvollkommen folgen, vollständig gegeben. Im Vordergrunde treiben

97. Gerard David, Madonna mit Heiligen. Rouen

Kellermeister und jugendlicher Mundschenk ihr Wesen, der Stifter und seine Frau verrichten ihre Andacht, während links sich eine Säulenterrasse auf eine Brügger Stadtansicht öffnet und ein feister ältlicher Geistlicher von draußen hereinschauend an dem Ereignis teilnimmt. Allzu vornehm berührt die Ruhe der keineswegs anziehenden Braut, und der segende Christus scheint niedergeschlagenen Auges ganz mit sich selber beschäftigt.

Die gewinnendsten Seiten seiner Begabung vermochte Gerard David in dem großen, jetzt im Brügger Museum bewahrten Altar der Taufe Christi (Abb. 96) zu offenbaren.

Der Altar wurde von Jan de Trompes 1502 bestellt und 1508 auf den Außenflügeln durch die Bildnisse seiner in Verehrung der Madonna gezeigten zweiten Gattin Magdalena Cordier bereichert. Seinen Haupttrumpf spielt der Meister mit der weit entwickelten, sanft vom Flachland in glaubhafte Felsen des Maastals übergehenden Waldlandschaft aus, auf der die Blumen des Vordergrunds botanisch bestimmbar bleiben und die edlen Stämme der Bäume wie Altarkerzen zum Himmel flammen. Ernst und Gehaltenheit ist auch dem nur etwas zu wohl frisierten Heiland verliehen, dessen Brustkorb sorgliches Aktstudium verrät. Die eifrigste Liebe des Künstlers hat aber doch wohl dem im Sinne der Gestalten der memlingschen Spätzeit anmutvoll hingeknietem Engel gehört, der im Vordergrunde links reich in Brokat gekleidet die Gewandung Christi bereit hält. Auf den Innenflügeln ergreifen uns die reich ausgeschriebenen Züge des nicht jungen Stifters, vor allem durch den Gegensatz, den zu ihnen die bängliche Knabenschlankheit des behutsam beschützenden Evangelisten bildet.

Nahe verwandt diesem Hauptwerk bezwingt das in der Londoner Nationalgalerie für den Meister werbende von dem Domherrn Bernardino Salviati um 1501 für die Brügger Donatianskirche gestiftete Dreiheiligenbild den Betrachter durch die gleiche innige Verbindung edel gezeichneten Baumschlags und würdevoll gestellter Heiligen und Stiftergestalten. Man möchte wohl selber auf dem erquickenden Waldweg sich ergehen, wo der unentbehrliche Bettler auf den heiligen Martin, der einstweilen dem Namensheiligen bei der Empfehlung des Stifters helfen muß, wartet! In ähnlichem Geiste ist das kleine Frankfurter Hieronymusbild gehalten, wo in glücklich komponierter Felslandschaft der abgezehrte, sehr persönlich gesehene Heilige mit dem Kreuzigungsbild Zwiesprache hält.

Teilweise durch den merkwürdigen Hochglanz der Gestalten, teilweise durch die innige Verbindung von Figuren und Landschaft reihen sich in die Nähe der Taufe Christi noch einige andere Werke, die entweder in Bruchstücken oder schlecht oder nur in Kopien erhalten sind. Das erste trifft auf die machtvoll bedächtige Lünette mit dem von zwei gefiederten Engeln begleiteten Gottvater in der Pariser Sammlung Schickler, das zweite auf den 1501 von Richard de Visch bestellten, aber wohl erst 1505—1509 entstandenen Londoner Katharinen-Altar

Gerard David, Hl. Franziskus.
vorm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Photog. Kunstgeschichtliches Museum

zu, dessen Hauptreiz in dem die Gruppe der versammelten Heiligen umziehenden, nach allen Seiten einen beschäftigenden Stadtausblick gewährenden ummauerten Laubengang besteht. Über Gerard Davids „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" unterrichtet uns eine Kopie in der Madrider Sammlung Pablo Bosch, über eine Memling nachempfundene Katharinenverlobung im Walde eine Kopie in der Accademia di San Luca in Rom.

Höhepunkt des skulpturalen Stils ist das schon genannte, 1509 vom Künstler für die Karmeliternonnen gestiftete Rouener Breitbild der Madonna im Heiligenkreise (Abb. 97), von Bodenhausen wegen der vom bekleideten Christkind gehaltenen Weintraube als Versinnbildlichung des Abendmahles gedeutet. Den alten Formeln und Regeln ist hier noch einmal durch vorsichtige Auf- und Abweichung Wirkungskraft abgewonnen, der Memlingschen Klassik durch eine geschickte Salzbeigabe neue Schmackhaftigkeit verliehen.

Starre Senkrechten, wie sie in der bewußt auf Herbheit gestellten Madonna und im Gewandfluß der beiden stehenden Musikengel das Knochengerüst des Bildes zimmern, wechseln mit vorsichtiger Auflösung in den gedämpft, aber doch ziemlich ungeniert miteinander plaudernden Heiligen und in den mit treffender Frische gegebenen durchblickenden Bildnissen der zweiten Reihe. Der Künstler, der doch wohl seine Gattin und nicht die freundliche Stifterin der Holztafel in der Bildecke sich gegenüberstellte und sich selber sinnend mit leicht vorgeworfenen Lippen und gelichtetem Haupthaar in der linken Ecke festgehalten hat, konnte mit dem inneren Erfolg seines Geschenks zufrieden sein.

98. Gerard David, Kreuzigung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Wie schmal die Grenze von Feierlichkeit zu Langweiligkeit verläuft, erwies Gerard David selber in den ungefähr gleichzeitigen Tafeln eines wahrscheinlich nicht vollständig erhaltenen Altars, die im Palazzo Bianco in Genua als Thronende Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Antonius (?) zusammengestellt sind. Die gleiche Erstarrung eignet dem vermutlich nicht von Gerards eigener Hand ausgeführten großen Altar der Anna Selbdritt, den Justi auf Palma entdeckte und der später in den Londoner Kunsthandel geriet. Die Predellen, mit Szenen aus der Legende der Heiligen Nikolaus und Antonius, im Besitz der Lady Wantage, erzählen ihre merkwürdigen Geschichten, ohne den Zuschauer erwärmen zu können. Noch einmal gelingen aber der erfahrenen Abgemessenheit des Meisters große Stimmungswirkungen in dem Doppelbild der Verkündigung, das das Museum in Sigmaringen besitzt. In Weitersteigerung des von Goes im Marientod angewandten Beleuchtungsprinzips erscheint der ganze Vorgang in ein magisches bläuliches Licht getaucht, wozu vielleicht das Ausbleichen einiger Nebenfarben beigetragen haben kann. Die gehaltene Gebärde des sprechenden Engels bleibt gerade noch im Bezirk des Erhabenen, und die vor ihrer Bettstatt mit gekreuzten Armen unter dem Strahlenkranz des Hl. Geistes am Pulte betende Madonna besitzt eine Hingegebenheit, die noch nicht zur Leere wird. Eine Rückwendung des Künstlers zu den alterprobten stimmungsvoll in Landschaft stehenden, mit bedächtiger Belebtheit charakterisierten Heiligengestalten mag die vier kleinen Tafeln mit den Heiligen Christophorus, Franziskus, Hieronymus und Antonius betreut haben, die das Berliner Museum aus der Sammlung Simon gewann (Tafel VIII).

Aller Wahrscheinlichkeit nach gab der für die Mitte des 2. Jahrzehnts des 16. Jhhs. bezeugte Aufenthalt in Antwerpen, wo inzwischen der Renaissancemeister Quinten Massys seine beiden

99. Gerard David, Beweinung Christi. London

großen Altarwerke der Kreuzabnahme und der hl. Sippe geschaffen hatte, dem alternden Künstler neue Antriebe, die sich aber wohl nicht mehr in einem entscheidenden Hauptwerk auswirken sollten. Im ganz anderen Grade als bisher läßt der Maler, der jetzt vielfach auf die Reize der brillanten Farbe bewußt verzichtet, die Atmosphäre stimmungsgebend mitwirken.

Noch mancherlei von der Buntheit seiner Anfänge kommt ihm in der ernsten, rund überhöhten Berliner Kreuzigung (Abb. 98) dazwischen. Hier kniet vor dem einzelnen, links bildeinwärts gestellten Kreuz Magdalena mit seltsam ineinander geschlungenen Händen in Verzückung, während die Gruppe um die Mutter in chormäßig strenger Feierlichkeit herantritt und dem rechts in einer Dreiergruppe zur Seite stehenden Hauptmann, der eben mit seiner Partisane den Lanzenstich getan, wohl schwere Gedanken durch den Kopf gehen. Mit reichem Gelingen ist die Stadt- und Berglandschaft weit hinausgedehnt und die düsteren Wolkenzüge begleiten mit unmißverständlicher Deutlichkeit das Ereignis. Noch stärker stimmunggebunden wirkt eine auf drei Figuren beschränkte, durch den resignierten Blick des nur von rechts her beleuchteten Heilands das tiefe Mitleid mit der Welt bekundende, vor streifig düsterem Himmel gestellte Kreuzigung im Palazzo Brignole-Sale in Genua. Auch die Kreuzabnahme und die Beweinung Christi hat der alternde Meister in diesen Jahren mit vereinheitlichendem Stimmungsstreben neu gestaltet. In der rund überhöhten Tafel, die früher zu der Pariser Sammlung Carvalho gehörte, ist der ganz im Dunkel liegende Kopf Christi weit nach rechts hinübergesunken, der Brustkorb mächtig herausgewölbt und die Blicke der dem Toten die Hand küssenden Mutter und des jüngeren der beiden Helfer voll bezähmter und inniger Ergriffenheit. Verwandt in der Bildung des Christuskörpers erscheint die in heller und weiter Landschaft in frei gelöster Symmetrie aufgebaute Londoner Beweinung (Abb. 99), auf welcher das feingeschnittene Gesicht der die Wundmale salbenden Magdalena schon zu den Typen der Nachfolger, Adriaen Isenbrants und des „Meisters der weiblichen Halbfiguren" hinübergeht und der versonnen trübe Blick des Johannesjünglings besonders anziehend wirkt. Nur als mattes Spätwerk kann die auch in der Komposition wenig glückliche Verklärung Christi in der Brügger Liebfrauenkirche gewertet werden. Nochmals versuchte der Maler in diesen Jahren eine neue Komposition der Anbetung der Könige; das erhaltene Exemplar in London, auf dem die Madonna links erscheint und die Könige im langen Zuge von rechts herantreten, gilt nur als Werkstattbild.

Wohl unter dem Einfluß der ins Volksleben greifenden Halbfigurenkompositionen des Massys schuf Gerard David in diesen Spätjahren das oft wiederholte Bild der sogenannten „Suppenmadonna", die wie eine gute flämische Hausfrau ihrem Sprößling mit einem Holzlöffel den Brei verabreicht; als bestes Exemplar wird das der ehemaligen Madrider Sammlung Traumann betrachtet. Den Versuch, auf engem Raume möglichst viel Inhalt zu geben, einen Versuch, den Dürer und Bosch etwa ein Jahrzehnt früher ebenfalls angestellt hatten, machte der Brügger Maler in einem gleichfalls in zahlreichen Exemplaren vorkommenden Bilde der hl. Familie, von denen das der Pariser Sammlung Le Roy genannt sei. Die junge Mutter, in Dreiviertelansicht nach rechts gewandt, drückt das sie umhalsende und küssende Kind an sich, während der Rest der Bildtafel durch den ein wenig dem Maler selbst gleichenden ältlich und dünnhaarig gewordenen Joseph eingenommen wird, der eine gedeckte und mit zwei Äpfeln bekrönte Schüssel heranbringt.

Ein anpassungsfähiges und eher weibliches, aber doch recht weitgreifendes Talent — so wird das Gesamturteil über Gerard David lauten dürfen und müssen. Vielleicht war es nicht nur der Wunsch, seine Arbeit auf dem günstigsten Markt zeigen zu können, was den Südholländer nach der an Glanz schon langsam abnehmenden Stadt des Jan van Eyck trieb. An entdeckungsfroher Frische der Naturbeobachtung mußte er sich wohl Naturen wie Geertgen, an schonungsloser Leidenschaft der Darstellung tragischer Vorgänge Kunstgenossen von der Art des Virgomeisters unterlegen fühlen. Im Schatten, aber auch im Schutze der mild leuchtenden Kunst Memlings durfte er sich in Brügge weiterbilden. Und mit einer neuen und persönlichen Art der Auswahl vollbrachte er nochmals und zwar zeitweilig auf einer erhöhten Stufe das Werk der Zusammenfassung dessen, was ein nicht nur den Jahren nach zu Ende gehendes Jahrhundert geschaffen hatte. Mit zwei köstlichen Erbschätzen, Bildnistreue und nachfühlender Liebe zum holländischen wohlgewachsenen Baum, wußte er vorsorglich und klug zu wirtschaften. Beim Studium des größten seiner flandrischen Vorgänger, des Hugo van der Goes, bei dem er mehrfach Anleihen gemacht hat, entdeckte er das Mittel, seine angeborene, nicht nur nationale Schwerbeweglichkeit in feierliche Stilhöhe, in herb starren Glanz umzuwerten. Eine Ehrung für seinen Charakter bedeutet es, daß er den so erreichten Triumph, der seiner Rouener Tafel und der Sigmaringer Verkündigung gewiß zuteil geworden ist, nicht als ein bequemes Ruhekissen benutzte. In einzelnen seiner Spätwerke strebt er, wenn auch nur vorübergehend, eine Vereinheitlichung des Bildgedankens an, die in den Niederlanden zum Kompositionsgesetz zu erheben erst den großen Meistern des 17. Jhhs. vorbehalten bleiben sollte.

Die Brügger Malerei in den Spätjahren Gerard Davids und in der ersten Zeit nach seinem Tode wird mit einer allerdings nicht unwichtigen Ausnahme von mehr technisch als künstlerisch begabten Malern beherrscht, die mit noch geringerer Erfindungsgabe entweder die idyllisch landschaftliche oder die statuarisch-feierliche Seite des Führers weiter ausbilden, meist bald einer festen Manier verfallen und in Anlehnungen an die großen Vorgänger es ihm oft noch zuvortun. Hulin hat die Künstlerpersönlichkeiten des erst um die Mitte des 16. Jhhs. gestorbenen fruchtbaren Adriaen Isenbrant, den man an der bräunlichen, weißaufgehöhten Gesichtsfarbe und dem mit Vorliebe verwendeten tiefen Karminrot der Gewandung erkennt, sowie des aus der Lombardei eingewanderten Ambrosius Benson (Benzone?), der in seinem Antwerpener Bilde der von Propheten und Sibyllen verehrten Deipara Virgo uns vielleicht Spuren einer verlorengegangenen Komposition des Goes aufbewahrt hat, vor uns neu lebendig werden lassen. Ein trotz kunstloser Gestaltenhäufung eindrucksvolles und festlich klares Werk ist die um 1520 entstandene, von neun Engelchören gefeierte Marienkrönung des Albert Cornelis, von dem bisher weitere Werke nicht nachgewiesen werden konnten.

Hulins Verdienst ist es auch, im Anschluß an die Brügger Ausstellung von 1902 eine grundlegende, von Friedländer und Winkler später ergänzte Liste der Werke eines recht ungleichen, aber doch stets fesselnden und gelegentlich eine neue Note beibringenden Malers aufgestellt zu haben, für den deutsche Kunstfreunde schon aus dem Grunde freundliches Interesse mitbringen, weil er Albrecht Dürer während dessen Antwerpener Aufenthalts begrüßte und ihm hierauf in Brügge Gastfreundschaft gewährte. Es ist Jan Provoost.

Aus Mons gebürtig und, wie schon sein Name zu besagen scheint, dem kleinen, bereits damals französisch sprechenden Teil der Niederlande entstammend, erfuhr er seine künstlerische Ausbildung wahrscheinlich in Valenciennes. Da er in einer der vier Ehen, die er während seines vielleicht gar nicht einmal besonders langen Lebens schloß, die Witwe des hervorragenden, durch die tiefleuchtenden Bilder aus der Legende des heiligen Bertin im Berliner Museum und durch die Kreuzlegende im Louvre bekannten nordfranzösischen Malers Simon Marmion heiratete und dessen Werkstatt übernahm, ist hierdurch eine weitere Verbindung zur französischen Kunst gegeben.

Grundlage seiner Kenntnis wurde das im Brügger Museum bewahrte Jüngste Gericht, das 1525, vier Jahre vor dem Tode des 1529 in Brügge als angesehener Mann verstorbenen Meisters gemalt, einen weitgehenden Grad von Selbständigkeit besitzt, ohne gleich dem nur um ein Jahr späteren Hauptwerk des Lucas van Leiden in die Zukunft zu weisen. Französische Beobachtungsschärfe spricht aus den groß genommenen, aber erfüllten Gestalten des Himmels, französische

100. Jan Provoost, Der Vertrag mit dem Tode. Brügge, Museum

Verskunst aus der Gebärde des Engels, der in lebendigem und doch gehaltenem Schwunge einer Auferstandenen das Festgewand umlegt. Da man auf dieser Tafel mehrere der Verdammnis anheimfallende Geistliche später übermalt hat, wird man sich, wenn man nach Provoosts Art der Verdammtendarstellung fragt, an die anderen inzwischen von ihm bekannt gewordenen Behandlungen des gleichen Themas in Detroit und in Hamburg halten müssen. Auch dort ist freilich, wenn man von dem schön und ornamental geschwungenen Höllenrachen des Detroiter Exemplars absieht, nichts zu entdecken, was etwa dem Phantasiereichtum eines Bosch ebenbürtig wäre. Ein zweites, ebenfalls spätes, 1524 entstandenes Hauptwerk ist die für St. Donatian gemalte, jetzt in Petersburg befindliche hohe und stolze, von Propheten und Sibyllen verehrte gekrönte Madonna, zu der sich ein Seitenstück in Karlsruhe befindet. Als Frühwerke Provoosts, der 1493 in die Antwerpener Gilde eingetragen und im folgenden Jahre in Brügge Meister wurde, werden jetzt eine gedrängt und dunkelfarbig bei hellen scharfgezeichneten Gesichtern angelegte Anbetung der Könige im Berliner Museum und eine aus ungarischem Besitz in die Düsseldorfer Sammlung Hautn gelangte, in der Behandlung des Christuskörpers mehr als lichte, im Gesichtsausdruck der Leidtragenden französisch lebhafte Beweinung genannt. Ein reich bewegtes gesprächiges Stück ist die Disputation der hl. Katharina, die vor einigen Jahren für das Rotterdamer Museum erworben wurde. Provoosts eigenartigstes durch den etwas grauslichen Gegenstand den Beschauer fesselndes Werk ist die ganz im Geiste der Wechslerszenen des Quinten Massys aufgefaßte Doppeltafel des Jan Lanckart im Brügger Museum (Abb. 100).

Ein sprechend und lebenswahr wiedergegebener Greis reicht in seiner Schreibstube sitzend und auf eine Eintragung in seinem Buche weisend, der Gestalt eines Toten oder des Todes eine Urkunde, wofür das skeletthafte Wesen bereitwillig eine Reihe von Geldstücken aufzählt. Mit ernstem Blicke weist der sich im Hintergrunde haltende Stifter auf den Vorgang hin. Das Bild, das vielleicht durch den Auftrag eines Begräbnisunternehmers seine

sachliche Erklärung finden mag, zeigt den vielgewandten, nicht ganz standfesten Meister hier jedenfalls als tüchtigen Schwimmer im Strome der zu Anfang des 16. Jhhs. sich zugleich von Antwerpen und von Leiden aus verbreitenden Sittenbildmalerei.

Dieses eine Mal hat ein Brügger Maler jedenfalls gespürt, daß neue Gewalten über das Schicksal der Kunst zu bestimmen begannen. Ob auch er die Namen der Führenden so nannte, wie wir es heute tun, wissen wir nicht. Um das Jahr 1525 hatten Quinten Massys in Antwerpen, Lucas van Leiden in Holland der das tägliche Leben ohne religiöse und moralische Einkleidung zum symbolfähigen Kunstgegenstand erhebenden Richtung zum Durchbruch verholfen. Noch freilich mußte die niederländische Malerei, ehe sie die große und unbefangene Gegenwartskunst des 17. Jhhs. werden konnte, durch ein zweites Tor hindurch. Es galt die Auseinandersetzung mit der durch Lionardos, Michelangelos und Raffaels Weltruhm Europa überflutenden Kunst der freien, nackt spielenden Göttergestalt. Nicht ein einzelner zog jetzt aus Flandern nach Italien, um dort vielleicht in der Formenwelt des Südens die Erfüllung seines Sehnens zu finden, nein, von begeisterten Aposteln, an deren Spitze der Südniederländer Jan Gossaert und der Nordholländer Jan van Scorel standen, wurde die Sprache von Rom, Florenz und Mailand in den Norden hineingetragen. Mancherlei Wirrungen, manche heroisch-krampfige Misch-u. Mißbildung waren geschichtlich notwendig, damit die Kunst der Niederlande in neuer Erstarkung das ihr Gemäße aus dem Reichtum des Südens sich einverleiben und in eigenes Blut umsetzen konnte.

Literatur.

Zu Memling:

W. H. James Weale, Hans Memling, A notice of his life and works 1865 (Urkundliches.) — A. Hinz, Das Jüngste Gericht. Danzig 1879. — Th. Gaedertz, H. M. und sein Altarschrein im Dom zu Lübeck. Leipzig 1883. — A. J. Wauters, Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling. Brüssel 1893. — Ludwig Kaemmerer, Memling. Bielefeld und Leipzig 1899. — Franz Bock, Memlingstudien. Düsseldorf 1900. — W. H. James Weale, Memlinc. London 1901. — A. Warburg, Flandrische Kunst u. Florentinische Frührenaissance. Jahrb. d. pr. Ks. XXIII (1902), S. 247. (Über die Stifter des Danziger Jüngsten Gerichts und Memlings Beziehungen zu den Häusern der Portinari und Tani.) — Karl Voll, Memling. Stuttgart u. Lpz. 1909. — Martin Jäkel, Zur Komposition des H. M. Ein Ergänzungskapitel zu Lessings Laokoon. Leipzig 1910. — M. J. Friedländer, Von Eyck bis Brueghel. II. Aufl. Berlin 1921 (Neuester Stand der Zuschreibungen an Memling). — Fr. Winkler, Altniederl. Malerei. Berlin 1924.

Zu den Brügger Zeitgenossen Memlings:

M. J. Friedländer, Die Brügger Leihausstellung. Berlin 1903. — Winkler, Altniederl. Malerei.

Zu Gerard David:

W. H. James Weale, Gerard David. London 1895 (Urkundliches.) — Ebh. Frh. v. Bodenhausen, G. D. München 1905. (Zahlr. Abbildungen; noch immer grundlegend.) — L. v. Baldass, Jahrb. d. Wiener Kunsts. 1920/21, S. 1 ff. (Über die Kreuzigung v. St. Florian).

Zu Jan Provoost:

W. J. James Weale. Beffroi, tome. IV (1875), pp. 205—215 (Urkundliches). — G. Hulin, Quelques peintres brugeois de la première moitié du XVIe siècle I. J. Provoost, Gent 1902. — M. J. Friedländer, Von Eyck bis Brueghel. Berlin 1921. — Winkler, Altniederl. Malerei.

VII. Genrekunst und Romanismus: Darstellung des Volkslebens und Auseinandersetzung mit Italien. Quinten Massys und Lucas van Leiden.

Die geschichtliche Entwicklung pflegt nicht in Sprüngen zu verlaufen. Den großen weitausstrahlenden Persönlichkeiten gehen Vorläufer voran, folgen Nachzügler. Wenn man nicht ohne Recht behauptet, daß die niederländische Malerei der 1. H. des 16. Jhhs. durch die

101. Meister des Morrison-Altars, Madonna im Heiligenkreis. London, National-Galerie

zunehmende Herrschaft der Darstellungen aus dem Volksleben einerseits und durch die zum Brennpunkt des künstlerischen Strebens werdende Auseinandersetzung mit der Kunst Italiens andrerseits bestimmt wurde, so darf man hierbei nicht aus den Augen verlieren, daß das „volkstypische" Element bereits in den Turin-Mailänder Miniaturen der Eyck-Gruppe, in dem Eligius-Bild des Petrus Christus auftritt, daß Spuren sienesischer Kunstweise schon im Stundenbuch von Chantilly auftauchen und daß, wenn nicht Roger van der Weyden, so doch sicher Joos van Gent den Namen eines Italienfahrers auch im Sinne seiner künstlerischen Artung verdient. Sind hier bereits Vorstufen zu erkennen, so zeitigt erst die folgende Epoche mit nachdrücklichem Willen eine Malerei, deren schlagwortartige Bezeichnung „Genrekunst und Romanismus" an die Spitze der Betrachtung treten darf.

Zwei soziale und wirtschaftliche Momente gewannen auf den geschichtlichen Verlauf des Kunstlebens der Niederlande während der genannten Jahrzehnte entscheidenden Einfluß: Die zunehmende Vorherrschaft Antwerpens als Markt auch für geistige Werte und die wachsende Bedeutung der holländischen Städte, die anders als im 15. Jhh. dem bildenden Künstler eine zwar immer noch kärgliche, aber doch vielfach die Existenz an Ort und Stelle ermöglichende Erwerbsgrundlage boten.

Antwerpen, dessen Zunftbücher der Lucasgilde, die sogenannten „Liggeren", seit dem Jahre 1453 erhalten sind, verdankte seinen gewaltigen Aufschwung der großzügigen Handelspolitik der von Karl V. zur Statthalterin der Niederlande eingesetzten Margarete von Österreich, der erst im 20. Jhh. durch kostspielige Kunstbauten zum Teil wieder ausgeglichenen Versandung des Brügger Seehafens, der Entdeckung des Seeweges nach Indien und der Rührigkeit der sich in der Scheldestadt ansiedelnden portugiesischen Kaufleute, die dort bald die gleiche Stellung einnahmen, wie die Italiener in Brügge.

Auffallend spärlich sind uns Werke der Malerei und Künstlernachrichten aus den Anfängen der Antwerpener Schule erhalten. Auch hier sind, wie dies bei der Betrachtung der Brügger und Brüsseler Kunstübung festzustellen war, zunächst die Einwanderer in der Überzahl. Die teils vorübergehende teils dauernde Tätigkeit, die zwei Brüsseler, Colyn de Coter und Rogers Enkel Goosen van der Weyden, dort entfalteten, wurde bereits erwähnt. Eine zusammenfassende Übersicht wird die Betrachtung der Antwerpener Schule mit der mehr sagenumwobenen, als in allen Teilen ihres Entwicklungsgangs klar vor uns stehenden Gestalt des Quinten Massys beginnen müssen.

Als wahrscheinlich ältere Mitstrebende, jedenfalls als Vertreter einer der Stilstufe nach älteren Kunstrichtung verdienen zwei Maler, die zum mindesten längere Zeit in Antwerpen wirkten, Erwähnung: der vielleicht mit Adriaen Scillemans gleichzusetzende „Meister des Morrison-Altars", der in dem eleganten schlankfigurigen Stück im Londoner Privatbesitz, nach dem er genannt wurde, sich frei an eine Komposition Memlings anschließt, in seinem sichtbarsten Werk, der Madonna im Heiligenkreis der Londoner Nationalgalerie (Abb. 101) deutliche Anklänge an die Figurenbildung des Geertgen van Sint Jans und zugleich an den Landschaftsstil des

102. Quinten Massys. Hl. Sippe. Brüssel, Museum

Gerard David aufweist und sein Antwerpenertum hauptsächlich durch eine Anbetung der Könige (Sammlung Johnson in Philadelphia) mit dem Antwerpener Stadtbild im Hintergrund dartut. — Eine weniger reizvolle, aber kräftigere Natur ist der nach zwei im Frankfurter Städel-Institut und Städtischen Museum bewahrten, sicher für, vielleicht in Frankfurt ausgeführten Altären „Meister von Frankfurt" genannte Maler. Eine tieftonige Farbenreihe, breite Gesichtsovale und untersetzte Figuren sind für ihn bezeichnend. Sein reizvollstes Werk ist vielleicht das in der Wiener Sammlung von Auspitz befindliche, 1496 datierte Selbstbildnis, auf dem er sich, der Inschrift nach 36jährig, mit seiner Frau hinter einer Nische bei der Mahlzeit dargestellt hat. Die Wirkungen, die er durch eine unbekümmerte bäuerliche Frische in Werken wie dem früher in Wörlitz befindlichen Bilde mit der Madonna, Petrus, Jakobus, Katharina und dem breit und selbstgefällig hingepflanzten Stifter, in dem Christophorus einer Berliner Privatsammlung zu erreichen vermag, beeinträchtigt er selber in größeren Arbeiten durch oft nicht recht verstandene Anleihen bei Goes und noch älteren Meistern. Nicht allgemein als seine Arbeit ist das munter erzählende Stück des Antwerpener Museums anerkannt, das ein Festmahl der Antwerpener Bogenschützen im Garten der Gilde darstellt.

Im Kreise solcher Künstler — zu denen man den nach dem Aufbewahrungsort seines Hauptwerks als „Meister von Hooghstraaten" bezeichneten Maler, der teilweise durch Hieronymus Bosch angeregt erscheint, hinzurechnen mag — erwuchs die Kunst des Quinten Massys. Berücksichtigt man die Tatsache, daß dieser „Antwerpener Proteus" in der Kunst der südlichen Niederlande eine ähnliche Stellung einnimmt wie seine deutschen Zeitgenossen Dürer und Holbein im Umkreise Nürnbergs und Basels, so muß man sich über die Geringfügigkeit dessen wundern, was über seine Lebensumstände und seinen Entwicklungsgang bisher bekannt geworden ist. Nicht einmal das Jahr seiner Geburt und die Frage, ob er ein Antwerpener Kind war oder, wofür die Wahrscheinlichkeit spricht, aus Löwen einwanderte, scheint völlig geklärt. Die älteste, erst 1658 erschienene, von dem Maler Alexander van Fornenbergh verfaßte Lebensbeschreibung ist arm an stichhaltigen Tatsachen; oft in lateinischen und flämischen Versen besungene Anekdoten von der Liebe zur Tochter eines Malers, die aus dem ehemaligen Schmied einen Künstler machte oder von einem langen Krankenlager, das ihm die Beschäftigung mit der Illuminierkunst nahelegte, bieten wenig greifbare Anhaltspunkte. Jedenfalls scheint der Vater, Joost Massys, neben dem Schmiedehandwerk auch noch das Uhrmachergewerbe betrieben zu haben, womit er in seiner Hantierung von Dürers Vater, dem Goldschmied, gar nicht mehr weit abstehen würde.

1491 in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen, ist Massys, der zweimal verheiratet war und im Sommer 1530 starb, durchaus als gleichaltriger Zeitgenosse der Bosch, Gerard David und Geertgen zu werten. Auf unsicheren Füßen steht die gern angenommene Beziehung zu dem Hauptmeister Löwens im 15. Jhh., Dierick Bouts, da dieser immerhin schon 1475 starb. Doch mögen die Vorliebe für reiche Schmucktrachten, die weitaufgerollten, scharf gesehenen, sanft-

103. Quinten Massys, Beweinung Christi. Antwerpen

bergigen Landschaften, die eindringlich beobachteten Pöbeltypen und die karikaturhaften popanzmäßig aufgefaßten schweren und langbärtigen großen Herren in ihrer Gesamtheit etwas wie ein Erbteil des nach Löwen gewanderten Holländers darstellen. Aus etwa vierzig Jahren des Malers liegen beglaubigte und datierte Werke nicht vor, sodaß man für die Erkenntnis des „jungen Massys" auf Vermutungen, Aufreihungen und Zuschreibungen angewiesen ist. Ein Bild des hl. Lukas, das er für die Antwerpener Malerzunft ausführte, ist verlorengegangen und kann nur nach einem Stich des A. Wiericx beurteilt werden. Massys scheint den Gegenstand ganz in religiöses Zeremoniell aufgelöst zu haben: der Heilige kniet vor der Mutter Gottes, anstatt sie zu malen! In einer kleinen stehenden Kirchenmadonna des Lyoner Museums erscheint Massys in der Gesichtsbildung der Frau, ihrem strähnig aufgelösten Haar, den spielerischen Engelfiguren dem Meister des Morrison-Altars nicht unverwandt; Persönliches spricht sich wohl nur in der stattlichen, leicht durchgeführten Ornamentik aus. Zwei größere Madonnen im Brüsseler Museum zeigen den gleichen träumerisch müden Typus bei schwerflüssiger Farbe. Sein nachdenklicher, fest hingestellter Christophorus in Antwerpen verrät gegenüber der verwandten Darstellung des Meisters von Frankfurt starke zeichnerische Überlegenheit. — Die in der Haltung zierlich ausgewogenen Kniestücke der Heiligen Agnes und Johannes des Evangelisten in der Carstanjensammlung in München sind durchaus in dem scharfen überbetonten Geist des Roger van der Weyden gehalten.

Die beiden großen Hauptwerke, der 1508/9 für die Löwener Peterskirche ausgeführte Sankt-Annen-Altar in Brüssel (Abb. 102) und der für die Antwerpener Schreinerzunft gelieferte, 1511 aufgestellte Altar der Beweinung Christi im Antwerpener Museum (Abb. 103), bestätigen durch ihre zeichnerisch wie farbig in die Breite und nicht in die Tiefe gehende Anlage die auch sonst bekannte Tatsache, daß Massys zu A. des 16. Jhhs. in reichem Maße und mit Erfolg Vorlagen

für die Teppichweberei gearbeitet haben muß. Eine gerechte gegenseitige Abschätzung der beiden Altarstücke wird durch die bereits von Friedländer hervorgehobene ungleiche Erhaltung beeinträchtigt: Der Annen-Altar ist abgerieben und geglättet, während das Beweinungsbild seine Oberfläche behalten hat. Das Mittelstück des Annen-Altars zeigt in reichster Vollzähligkeit die heilige Sippe. Eine heitere dreifach durchbrochene Hallenarchitektur ist nur darauf berechnet, daß wir, wie bei einer gutgestellten Gruppenphotographie alle die heiligen Personen-Kinder und Frauen in anmutig natürlicher Plauderhaltung vorangestellt — mit Behagen wahrnehmen können. Eine uns seltsam berührende Überspitzung des Anstandsgefühls läßt mit Einschluß des Christusknaben sämtliche Kinder von Kopf bis zu Fuß bekleidet erscheinen; dieses Übermaß an Sittsamkeit glich sich bei dem Sohne des Künstlers, Jan Massys, dadurch aus, daß er ein erfolgreicher und williger Maler entkleideter weiblicher Schönheiten wurde. Den weiten durchbrochenen Kuppelraum, die kristallartig leuchtenden Alabastersäulen hat der Maler, von vornherein stark für Architektur interessiert, schwerlich im Norden, wohl eher auf einer vielleicht gleichzeitig mit Dürer unternommenen Italienreise in der Gegend der Certosa di Pavia kennengelernt; nahe Berührung Quintens mit der Schule Lionardos beweist eine im Museum von Posen bewahrte Madonna in reicher Landschaft.

104. Quinten Massys. der Wechsler und seine Frau. Paris

Infolge der bereits erwähnten Abglättung, die die Gesichter der heiligen Versammlung etwas weitflächig erscheinen läßt, sind dem Mittelstück die reich durchgezeichneten Flügelbilder weit überlegen. In der „Zurückweisung des Opfers Joachims" spricht der hochmütig halbgeöffnete Mund des Priesters, die schmerzerfüllte Fassung des die Hände auf der Brust kreuzenden Abgewiesenen eine deutliche Sprache. Einprägsam und dabei himmelweit von der wühlenden Ratlosigkeit des Goes'schen Marientodes entfernt ist auch die andächtig zarte Gespanntheit der Leidtragenden im „Tode der hl. Anna" gegeben. Ein oft mit der Kunst des Bouts zusammengestelltes Meisterstück der Beobachtung ist in der „Erscheinung des Engels vor Joachim" die Gestalt des Unfruchtbaren, der auf der Erde dem himmlischen Wesen, das ihm die Erfüllung seiner Bitte um Nachkommenschaft ankündigt, gewissermaßen nachhüpft.

In der Beweinung Christi kann der Aufbau des Mittelbildes auf die Anerkennung einer gewissen Unabhängigkeit gegenüber der so lange nachwirkenden Komposition des Roger van der Weyden Anspruch machen. In eine kenntnisreich aufgelockerte weite Berglandschaft ist das Geschehen verlegt; die Gestalt Christi aber von Jofef von Arimathia, Nikodemus und Magdalena gemeinsam vorsichtig gehalten, dicht an die Rampe geschoben. Alle Bewegungen bedächtig abgemessen, der Schmerz der betend herankniendenden Mutter matronenhaft gemäßigt. Auf den

105. Massys, Bildnis eines Domherrn. Wien, Galerie Liechtenstein

Flügeln sieht man die beiden Johannesmartyrien: die zitternd schlanke Salome tanzt beim Protzenfest des mit überreichlichem Bartschmuck beschenkten Herodes, dessen Haushalt durch den am Weinkühler beschäftigten Pagen gut charakterisiert wird, in einem Wunder zärtlichster Brokatmalerei, während in der „Ölsiedung des Evangelisten" weitaus der reichste Raum den beiden im Vordergrunde ihr Werk verrichtenden grinsenden und schmatzenden Heizern, würdigen Enkeln der Boutsischen Erasmusquäler, zugemessen ist.

In anderen biblischen Darstellungen — Massys malte in Weiterbildung von Typen des Flémallers, Rogers und des Goes Köpfe des Salvator Mundi, der Schmerzensmutter, eine in Antwerpen bewahrte Halbfigur der Magdalena (Taf. IX), einen jetzt in München befindlichen kleinen Vierflügelaltar mit stehenden Heiligenfiguren — schwankt der Meister seltsam zwischen überladener Charakteristik gedrängter Köpfe, wie sie aus seiner Neuyorker Anbetung der Könige spricht, und schlanker einnehmender Zartheit, die uns etwa in der auf herrlichem Thron das Kind küssenden Madonna des Berliner Museums oder der das Kind in geheiztem Zimmer säugenden Heilandsmutter der Londoner Sammlung Wernher gewinnt.

Nicht ganz wenige seiner Werke stellen auffällig magere, im Sinne Rogers, aber nach eigener Beobachtung gestaltete Passionsfiguren in überaus fleißig durchgestaltete Landschaften, die die bei Streifzügen in das Maastal gewonnenen Felstatsachen in redelustiger Steigerung wiedergeben. An der Spitze stehen hier eine ganz rogerhafte Beweinung Christi im Louvre, eine Kreuzigung der Wiener Liechtenstein-Galerie.

Vielleicht weniger ein Erfinder als ein wichtiger Weiterleiter u. Vermittler war Massys als Maler sittenbildlicher Darstellung. Oft genug nachgeahmt und wiederholt ist das Pariser Bild des „Wechslers und seiner Frau" (Abb. 104), das das zweifelhafte Datum 1514 trägt, möglicherweise, wie bereits Winkler hervorhob, nur die Fortsetzung eines bereits im Eligiusbilde des Petrus Cristus feststellbaren Typus. Dieses trocken seinen Vermögensstand überrechnende Ehepaar — die Art, wie die Frau, von dem illuminierten Gebetbuch aufblickend, an der Arbeit des Mannes teilnimmt, verleiht der Darstellung Novellenreiz — hat eine lange Reihe immer schroffer karikaturistisch ausfallender Wechsler- und Schacherergruppen erzeugt, in denen sich besonders der aus Zeeland stammende, in vielen Galerien vertretene, erst 1567 gestorbene Marinus van Roymerswale hervortat. Ein Thema, das Lucas van Leiden in einem großen Holzschnitt darstellte und das in Deutschland der Cranach-Schule geläufig war, behandelte Massys in dem der Pariser Sammlung Pourtalès gehörigen Breitbilde einer jungen Buhlerin, die einem in ihren Anblick versunkenen Alten das Kinn streichelt, wobei die Schöne die Geldbörse des greisen Liebhabers einem als Schalksnarren verkleideten Fahrenden zusteckt. — Der gleichen Gruppe, zugleich aber der Gattung der Doppelbildnisse gehört die Tafel mit den beiden alten Geizhälsen oder „Scheinheiligen" an, die in der Galerie Doria in Rom, wenn auch nicht im Original, so doch in guter alter Kopie die Kunst des Massys vertritt.

Als Bildnismaler ist Quinten mehr ein besonnener Sammler bezeichnender Einzelheiten als ein einheitlich den Gesamteindruck zusammenraffender Gestalter.

Frühe Werke wie der in etwas krampfigem Schwunge gezeichnete Nelkenmann in Chicago, ein blasser Geselle in lederfaltiger Haut und großem Hut auf emailartig lichtblauem Grunde, der im Januar 1928 bei Hugo Perls in Berlin gezeigt wurde, führen zu dem 1513 datierten, in Öl auf Papier ausgeführten Profil eines außergewöhnlich häßlichen mit jeder einzelnen Hautfalte und doch lebensvoll aufgenommenen alten Mannes im Museum André

in Paris. Ein Hauptwerk der Mittelzeit ist der mit absichtsvollem Reichtum als Jäger ausstaffierte sogenannte „Gonsalvo de Cordova" in der Sammlung des Lord Amherst in Seven Oaks. 1517 malte Massys, wie aus dem Briefwechsel des Erasmus hervorgeht, diesen gefeiertsten Philologen seiner Zeit und den Sekretär der Stadt Antwerpen, Petrus Ägidius in Gegenstücken. Beides waren ausgesprochene Gelehrtenbilder, Abwandlungen des bei Hans Holbein im „Gisze" ins Kaufmännische übersetzten Typus des „Hl. Hieronymus im Gehäus". Der Ägidius, der einen Brief in der Hand hält und mit einem zugeklappten Buche spielt, ist im Bilde des Earl of Radnor in Longford Castle mit allem Beiwerk erhalten, während der tief versenkt blickende Erasmus nur um Ausläufer seiner Umwelt verkürzt in die Corsini-Galerie in Rom gelangte. Den ganz reifen Spätstil vertritt der mit Recht berühmte „Domherr" in der Liechtenstein-Galerie (Abb. 105): in weitausgreifender Ruhe in Vorderansicht vor kostbarer welliger Hügellandschaft unseres Blickes harrend, besitzt der Dargestellte die wunschlose Daseinsfülle der Hochrenaissance. Ein verwandtes Stück wird in Northwick Park bewahrt. Als großangelegtes, aber etwas überdeutliches Werk der letzten Jahre mag der die Hand sprechend erhebende „Mann mit der Brille" im Frankfurter Städelmuseum gelten.

106. Jan Joest van Calcar, Auferweckung des Lazarus. Calcar

Quinten Massys muß trotz der nicht übergroßen Zahl der bisher von ihm bekanntgewordenen Werke unbedingt als der anregungskräftigste Antwerpener Meister vor Rubens gewertet werden. Seine durchaus selbständig erarbeiteten weitgedehnten Hügellandschaften übten bestimmenden Einfluß auch auf die Kunst des Joachim de Patinir; gemeinsam mit diesem führte er eine jetzt im Madrider Prado-Museum bewahrte „Versuchung des hl. Antonius" aus, die — im Zeitalter des Hieronymus Bosch — durch den fast gänzlichen Verzicht auf Höllenspuk besonders bemerkenswert ist.

Nur bedingt fand Massys in seinen beiden Söhnen Fortsetzer seiner Art: Jan, der von 1509—1575 lebte, wurde von den Anregungen der Mailänder Schule, die die Kunst des Vaters genährt hatten, überwältigt. Seine kalt-schöne Judith in der Pariser Sammlung Dannat, sein „Mars und Venus"-Bild in Compiègne, in geringerem Grade „Loth und seine Töchter" in Wien zeigen einen Künstler, der wenig von heimisch nordischer Art mehr bewahrt hat. Bei bescheidenerer Zielsetzung erreichte der zwei Jahre jüngere Cornelis bleibendere Wirkungen mit kleinen helltönigen Landschaften, die er mit reicher volkstümlicher Staffage schmückte.

Nicht an selbständiger Durchgestaltung der Form, meist auch nicht an letzter Gediegenheit des Farbenauftrags, gewiß aber an stets lernbereiter Fruchtbarkeit erscheint dem Massys überlegen und jedenfalls ebenbürtig jener Joos van der Beke genannt van Cleve, der erst im harten Erkenntniskampf der Forscher in den letzten Jahrzehnten auf Grund des auf zweien seiner Bilder an auffälligster Stelle, an einem Hundehalsband vorkommenden clevischen Stadtwappens seinen bürgerlichen Namen zurückerhalten hat und sich lange Zeit nach zwei von der Kölner Familie Hackenay bestellten Darstellungen des Marientodes mit dem Notnamen des „Meisters des Todes Mariä" begnügen mußte. Vieles spricht dafür, daß dieser vielgewanderte und erfolgreiche Künstler wichtige Teile seiner Ausbildung im holländisch-deutschen Grenzgebiet, auf das ja auch sein Name deutet, gefunden hat. Im niederrheinischen Calcar wirkte

107. Joos van Cleve. Anbetung der Könige.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

von 1505 bis 1508 als Maler der Flügel des Hauptaltars der Nikolaikirche Meister Jan Joestszoon, der bereits 1480 in der kleinen Stadt Kriegsdienste hatte leisten müssen, also vermutlich aus Calcar stammte. Später aber tauchte Jan Joestszoon in Haarlem auf und starb dort 1519. Es handelt sich um einen in vornehmer Bedächtigkeit ausführenden, etwa zwischen Geertgen und Gerard David stehenden Maler. Besonders niederrheinischen Kunstfreunden ist er durch die gleich vielen anderen Kunstwerken der Calcarer Kirche noch an Ort und Stelle erhaltenen, auch mehrfach auf Ausstellungen vorgeführten Calcarer Altartafeln bekannt geworden. Das Eindrucksbild von ihm wird ergänzt durch eine in der Münchner Sammlung von Bissing bewahrte, der nächtlichen Kindesanbetung des Geertgen frei nachgebildete Anbetung der Hirten, die ihrerseits wieder von dem Kölner Maler Barthel Bruyn in einem figurenreichen, früher der Berliner Sammlung von Kaufmann gehörigen Bilde als Vorlage benutzt wurde. Mit Vorbehalt wird mitunter zu den frühen Werken des Calcarers auch der große, aus der Wittenberger Schloßkirche stammende, in starr feierlichen Gestalten als Nachtstück behandelte Dresdener Altar der Gefangennahme Christi gerechnet. Der Mittelzeit dieses Grenzholländers gehört der nach urkundlichem Nachweis von Juan de Fonseca in Brüssel bestellte Johannes-Altar der Kathedrale von Palencia an, ein Werk, das gleich dem eben erwähnten in einzelnen Nebenszenen wie dem 12jährigen Christus im Tempel eine ungewöhnliche Begabung für die Darstellung des Helldunkels beweist. In dem Calcarer Hauptwerk verbindet Jan Joestszoon einen, für einen Nordniederländer des 1. Jahrzehnts des 16. Jhhs. erstaunlichen Sinn für schöne gerundete Form — der Johanneskopf in der Taufe Christi! — mit einer wohl halb auf bildhauermäßiges Empfinden, halb auf Schwerfälligkeit zurückgehenden Einengung der Bewegung (Abb. 106), wie man aus der Gehemmtheit der Menschen in der Auferweckung des Lazarus ersieht.

Bei diesem seinem engeren Landsmann ist Joos van Cleve aller Wahrscheinlichkeit nach 1506 als Gehilfe in Calcar tätig gewesen; andere Züge seines künstlerischen Antlitzes weisen auf Zusammenhänge mit dem „Meister von Frankfurt". In Antwerpen trat Joos 1511 in die Gilde ein und stieg rasch zu Ehrenämtern empor. Eine spätere Tätigkeit in England ist wahrscheinlich; in

Quinten Massys, Hl. Magdalena.
Antwerpen, Museum.

Frankreich, wo er Hofmaler Franz I. wurde, sicher und bereits durch eine Bemerkung Guicciardinis belegt. 1540 ist Joos van Cleve gestorben.

An Zahl der erhaltenen Arbeiten wird Joos van Cleve unter allen Altniederländern nur von Memling übertroffen. Die frühesten Daten tragen die weich und verlegen bewegten Flügelbilder Adams und Evas im Louvre von 1507 und ein Bildnis Kaiser Maximilians von 1510 im Museum André in Paris. Besonders altertümlich wirkt eine halb auf Goldgrund gestellte kleine Kreuzabnahme in Dresden, die im Aufbau auf den Flémaller Meister zurückgeht. Auch eine im Wiener Staatsmuseum bewahrte, in der früheren Holford-Sammlung und anderwärts in Wiederholungen vorkommende Madonna mit dem lesenden hl. Joseph dürfte den jüngeren Jahren des Künstlers angehören und nicht ohne Anleihen zustande gekommen sein. Beweglicher, schon mit antiken Statuen und Säulenresten prunkend, aber doch wohl noch früh, schließt sich eine Anbetung der Könige im Berliner Museum (Abb. 107) an, die auf den Flügeln die Heiligen Katharina und Barbara vorführt. Gerade dieses Thema der „Ephiphanie" ist Joos van Cleve besonders ans Herz gewachsen — nicht weniger als sechs Bilder des Gegenstandes sind von ihm bekannt! — bei den dem Maler vielfach verwandten sogenannten Antwerpener Manieristen, der früheren Blesgruppe wird es zum alles beherrschenden Gegenstand. — Den Porträtstil des jungen Joos zeigt besonders deutlich das stark an Memling sich anschließende Bildnis eines jungen Mannes in den Florentiner Uffizi, das längere Zeit als Selbstbild des Quinten Massys galt.

108. Joos van Cleve. Tod Mariä. München, Pinakothek

Die sich unruhig herumwerfende, in Zierformen schwelgende Art des Malers tritt allgemein erkennbar in den beiden für Köln gelieferten Altarbildern zutage, die im Kölner Wallraf-Richartz-Museum und in der Münchner Pinakothek (Abb. 108) bewahrt werden. Der Hauptunterschied dieser beiden Fassungen des Marientodes besteht darin, daß auf dem Kölner Exemplar die Sterbende seitlich, in München aber bildeinwärts gelagert ist. In schroffem Gegensatz zu Goes legt der Nachfahre den Nachdruck auf das prunkvoll geschmückte Gemach Mariä, läßt nach Herzenslust seine rosig braunblonden Farben spielen und gibt den Aposteln zwar unruhvolle Gesten, aber nirgends ergriffenen Ausdruck. Einprägsamer wirken die Stifterbildnisse auf den Flügeln wo nur die Binnenzeichnung in den lehmgelben Ton der Gesichter mehr hineingeschrieben als herausmodelliert erscheint. Das Kölner Exemplar gilt als gegen 1515, die Münchner reichere Wiederholung als erst gegen 1523 entstanden.

Außer zu Köln, zu Frankreich, zu England hat Joos wahrscheinlich auch in nahen Beziehungen zu Genua gestanden, da mindestens drei seiner Altarwerke für Genueser Kirchen ausgeführt wurden. An dem dort in San Donato verbliebenen Dreikönigsbild fällt die spielerische Art auf, mit der der Maler die vom Rahmen durchschnittene Überhöhung auf dem Mittelstück mit einer Kreuzigung, auf den Flügeln aber mit leerem Wolkenhimmel gefüllt hat. Die schon auf dem Berliner Anbetungsbilde im Hintergrunde vorkommende geborstene Säule wird hier selbstgefällig in den Vordergrund geschoben. — Wenn Joos der Dramatik der großen Meister des 15. Jhhs. nachstrebt, wendet er sie ins Äußerliche: so ist auf der nach Boston gelangten Kreuzigung der früheren Hamburger Sammlung Weber der Mund des zum Kreuz hinaufstarrenden Johannes weit aufgerissen, die an sich in gutem Sinne damenhafte Madonna des Cambridger Fitzwilliam-Museums verzieht grimassierend ihre Lippen, und auf dem großen dreistöckigen Louvre-Altar der Beweinung Christi, der ein betendes Stifterpaar anwohnt, spreizt Magdalena mit absichtsvollstem Pathos die Arme in die Luft, während unter dem Dach Franziskus die Stigmata empfängt und im Erdgeschoß eine Anzahl in der Gebärde wild übersteigerter Apostel sich zu einem Abendmahl zusammengefunden haben, dem man an mehr als einer Stelle das krampfhaft vermiedene Lionardosche Vorbild ansieht. In seinen letzten Jahren wird Joos fast ganz zum Gefolgsmann der Mailänder Schule wie in der Dresdener Madonna mit dem Schleier, einer zweifellos wirksamen und kühnen, dem Niederländer aber wohl nicht allein gehörigen Komposition und in der, in Neapel und anderwärts vertretenen Erfindung der beiden miteinander spielenden Knaben, vor deren antikischer Nacktheit man an den Heiland und an den Täufer als Kinder denken soll.

Auch im Bildnis, das noch lange in der bald einreißenden Stilverwirrung den festen Halt der altniederländischen Maler bilden sollte, macht sich bei Joos ein gefährlicher Hang zur Virtuosität, ein nur scheinbar überlegenes Spielen mit Licht- und Schatteneffekten, die schließlich fleckig wirken, geltend. Nach der lockeren Lauheit der schon genannten frühen Werke, denen sich zeitlich das bekannte aus der Berliner Sammlung von Kaufmann auf Umwegen in die Sammlung Tietje in Amsterdam gewanderte Selbstbildnis mit der Nelke (Tafel X) anschließt, bedeutet das wahrscheinlich ebenfalls ihn selbst und seine junge Frau darstellende Bildnispaar in Florenz ein Festerwerden der Form, ohne daß der Reiz der Farbe und die Zartheit der Übergänge bereits geopfert wären. Auch das durch die ruhevolle Haltung und die starke Lebenskraft des Dargestellten gewinnende Brustbild eines jungen Mannes im Pelzkragen im Amsterdamer Rijksmuseum hält noch die glückliche Mitte. Schärfere plastische Herausarbeitung wird in Werken wie dem glatt lächelnden jungen Mann in Berlin, dem nach Philadelphia in die Sammlung Johnson gekommenen Franz I., dem Heinrich VIII. in Hampton Court und in dem Kasseler Bildnispaar — der Mann mit dem Beutel, die Frau mit dem Rosenkranz — durch Verluste an farbigem Reichtum erkauft. Das Meisterwerk des Malers im Porträtfach ist das Madrider Bildnis eines vergrämt blickenden Mannes mit mißgestaltet dicker Nase und Schriftrolle: lange Zeit konnte es abwechselnd Dürer und Holbein zugeschrieben werden.

Mit den landschaftlichen Hintergründen sowohl des Quinten Massys wie des Joos van Cleve verbinden manche Verwandtschaftszüge die Werke eines bis vor kurzem mehr als heutzutage gefeierten Malers, der überlieferungsgemäß als der erste „reine" Landschafter unter den Altniederländern gilt. Joachim de Patinir wurde etwa 1475 in Bouvignes im Maastal, also nahe der durch die berühmten seltsamen Felsbildungen landschaftlich merkwürdigsten Gegend des heutigen Belgiens geboren und trat erst 1515 in die Antwerpener Lukasgilde ein. Dürer kam mit ihm auf seiner niederländischen Reise in nahe persönliche Berührung und wohnte im Mai 1521 der Hochzeit des Malers, der bereits am 5. Oktober 1524 starb, bei. Das geschichtliche Verdienst Patinirs

Joos van Cleve, Selbstbildnis mit der Nelke.
Amsterdam, Sammlung Tietjs.

109. Joachim Patinir, Versuchung des hl. Antonius. Madrid, Prado

wird es immer bleiben, nachdem in der Miniaturkunst bereits kurz nach 1500 rein landschaftliche Darstellungen vorkommen, ungefähr gleichzeitig mit dem Deutschen Albrecht Altdorfer als besonderen Kunstzweig das Malen von Bildern beruflich betrieben zu haben, auf denen die Darstellung von Bäumen, Bergen, Felsen, Wasser und Himmel offenkundig die Hauptsache und die Menschen, soweit sie auftreten, nur Vorwand, belebende Zugabe, sogenannte Staffage sind. In der Gestaltung seiner Landschaften ist Patinir indessen kein ursprünglicher Erfinder. Der weitausgreifende Aufbau von Wald, Felsen und Hügeln, wie ihn Gerard David zur Umwelt seiner Taufe Christi geschaffen hatte, die Übersicht über Länder und Meere, die Hieronymus Bosch in Vorder- und Rückseite seines Berliner „Johannes auf Patmos" dargeboten hatte, endlich die reiche und phantastisch geformte Felsenwelt, die Lionardo zum Hintergrunde einiger seiner Hauptwerke erschuf, haben alle drei dem „Begründer der Landschaftsmalerei" wichtigste Anregungen gegeben. Als Einschränkung muß ferner vermerkt werden, daß Patinir, um nur ja ein recht weites und reiches Stück Land dem Blick zu unterwerfen, sich des fragwürdigen Kunstmittels bedient, die Gesamtansicht des Bildes fast aus der Vogelperspektive zu nehmen, dabei aber Einzelheiten, auf denen er zu verweilen wünscht, wie Menschen und Bäume, ja die bei ihm eine große Rolle spielenden Wolken aus dem allgemein bei Tafelbildern üblichen Blickpunkt zu betrachten. Die wichtigsten Werke Patinirs sind gleich denen seines Vorgängers Bosch nach Spanien gelangt: Außer der schon genannten, in den Gestalten von Quinten Massys herrührenden Antoniusversuchung (Abb. 109),

110. Joachim Patinir, Taufe Christi. Wien, Staatsgalerie

auf welcher der Landschafter das erregte Quintett des Vordergrundes durch eine grell beleuchtete Kapelle im Mittelgrund und eine fast unendlich sich dehnende Flußlandschaft des Hintergrundes begleitet, besitzt der Prado eine durchaus im Sinne des Meisters Hieronymus empfundene, absichtlich in fahles Licht gestellte Unterweltlandschaft und eine friedvoll aufgebaute, mit starr und etwas altertümlich im Mittelpunkt gelagerten Figuren geschmückte Ruhe auf der Flucht, der Escorial eine Christophoruslandschaft. Eine starke Dichtung in Naturformen ist zweifellos die Taufe Christi der Wiener Staatsgalerie (Abb. 110), auf der im Vordergrund neben einem kahlen Baum der Heiland in einer vielleicht bis auf Dierick Bouts zurückgehenden Geradlinigkeit erstarrt ist, rechts hinter ihm gezackte Felsen sich heroisch auftürmen und aus dem Wolkenriß Gottvater, selbst halb wolkenähnlich, niedergrüßt. Die Berliner, aus der Wesendonck-Sammlung stammende Landschaft mit kleinen Jagdszenen, klingt in den beherrschend groß geratenen Bäumen an Gerard David, in dem welligen, bautenbelebten Gefilde an Dürersche Gemäldehintergründe und Landschaftszeichnungen an.

Kein Sohn, aber wohl ein Blutsverwandter, wahrscheinlich Neffe Joachims de Patinir war der in Dinant geborene Herri Patinir, der, wie van Mander berichtet, wegen einer weißen Stelle in seinen Haaren, vermutlich also wegen der unter dem Namen Alopekie bekannten Abweichung, den Beinamen Herri met de Bles führte. Von den Italienern wegen der häufig auf seinen

111. Jan Wellensz. de Cock, Die hl. Einsiedler. Wien, Galerie Liechtenstein

Bildern vorkommenden Gestalt eines Käuzchens „Civetta" genannt, wurde er von der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jhhs. auf Grund der gefälschten Inschrift eines Dreikönigsbildes der Münchner Pinakothek mit einer großen Anzahl figürlicher Darstellungen beschenkt, die man jetzt wieder anderen Meistern zuzuteilen beginnt. Da Herri Patinir erst 1535 in die Antwerpener Gilde eintrat, gehört er seiner Haupttätigkeit nach bereits zu den Malern der Mitte des 16. Jhhs. Die wenigen Bilder, die die neuere Kritik ihm gelassen hat: der Krämer und die Affen in Dresden, eine Flucht nach Ägypten in den Uffizi, eine Johannespredigt in Wien, beide mit der damals den Reiz der Neuheit besitzenden Darstellung eines Bergwerks, eine Diana in Straßburg, ein doppelt umrandetes Rundbild in Amsterdam und anderes zeigen einen Maler, der sich fast mehr an die reiche, aufgelockerte Tonigkeit der Massyslandschaften als an den scharf die Gründe sondernden Landschaftsaufbau Joachims anlehnt. Er sucht das Vielformige, Bröckelnde, Ruinenhafte in Baum-, Busch- und Felswerk, und leitet unverkennbar bereits zu de Momper und anderen flämischen Landschaftern der Jahrhundertwende hinüber.

Die große Anzahl figurenreicher und im Sinne des Übergangs von der Gotik zur Renaissance schrankenlos und bizarr bewegter Bilder, die im Anschluß an die eben genannte Münchner Anbetung der Könige den Bequemlichkeitsnamen „Herri met de Bles" erhielten, erscheinen nach dem Vorgange Friedländers heute als eine Gruppe, mit deren Zuteilung an bestimmte Meister man beschäftigt ist und die als Zeugnisse eines Hinüberspielens holländischer Kunstelemente in den Antwerpener Werkstattbetrieb zu werten sind, zugleich aber mancherlei Verwandtschaft mit Werken des Joos van Cleve aufweisen.

An der Spitze scheint hier der erst neuerdings zu einer greifbaren geschichtlichen Gestalt gewordene Jan Wellensz. de Cock zu stehen, der aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem 1503 in Antwerpen Meister gewordenen Jan van Leyen gleichzusetzen ist, also aus Leiden stammte. 1506 bis 1526 war Jan Wellensz. in Antwerpen tätig und angesehen; er wurde der Vater des bekannten, hauptsächlich als Verbreiter von Entwürfen des Hieronymus Bosch auftretenden Verlegers Hieronymus Cock und des Landschafters Mathys Cock. Da ein durch einen alten Kupferstich als ein Werk des „J. Cock" erwiesenes Christophorusbild der Münchner Sammlung v. Bissing ganz im Geiste des Magiers von Hertogenbosch gehalten ist, und auch die Namengebung des ältesten Sohnes auf ein nahes persönliches Verhältnis zu diesem Meister schließen läßt, hätten wir in Jan Wellensz. einen auf Antwerpener Boden verpflanzten Vertreter der Nordbrabanter Kunstart vor uns. Zugleich liegen aber auch künstlerische Beziehungen zur Leidener Schule vor, da eine der jetzt aufgelösten Sammlung Onnes van Nyenrode gehörige Beweinung Christi Jans in der Komposition einem Hauptwerk des Leidener Meisters Cornelis Engelbrechtsen nahesteht, ohne eine Kopie nach diesem Bilde sein zu können. Der Maler zeigt auch sonst mancherlei Züge in Formensprache und Ausführung, die ihn mit Engelbrechtsen ver-

112. Jan de Beer, Geburt Christi, Richmond, Slg. Cook

binden, wofür das schlagendste Beispiel das in der Erzählung liebenswürdige, in Vegetation und Baumschlag phantasievoll reiche Bild der heiligen Einsiedler Paulus und Antonius in der Wiener Liechtensteingalerei (Abb. 111) ist. Vielleicht noch vor Patinir türmt er in seinen mit Hieronymus-Gestalten bevölkerten Landschaften ansteigende Felsstufe auf Felsstufe wie in einem Bilde der Kölner Sammlung Clemens; auf den Außenseiten einer delikat und spitzpinselig gemalten Kreuzigung des Amsterdamer Rijksmuseums stellt er in fruchtbarster Phantastik den Christlichen Ritter im Kampfe mit einem Gespensterheer dar. Sein beredt und monumental in großartiger Felslandschaft aufgebauter Christus am Ölberg, der der Stroganoff-Sammlung in Rom gehörte, mag ungefähr gleichzeitig mit dem gegenstandsgleichen Frühwerk des Jan Gossaert entstanden sein.

Die bewegte leidenschaftliche Art des Jan Wellensz. findet sich meist ins spielerisch Verschnörkelte übersetzt, bei etwa fünf Meistern der ersten Jahrzehnte des 16. Jhhs. wieder, die man unter dem Namen der „Antwerpener Manieristen" zusammenzufassen pflegt. Da es sich um eifrig betriebene Werkstätten handelt, die auch nach Nordfrankreich, niederrheinischen Plätzen und nach Lübeck lieferten, sind die Qualitäten sehr wechselnd. Als künstlerisch reizvollste Gestalt mag jener Jan de Beer gelten, dem auf Grund der Inschrift einer Londoner Zeichnung jetzt eine warmfarbige, durch die geschickte Schrägstellung des Kreuzes und die bei aller Übertreibung ausdrucksreiche Johannesgestalt fesselnde Beweinung Christi in Berlin, vor allem aber eine überreiche Anbetung der Könige in der Mailänder Brera und die großen Altarflügelbilder mit dem Josephswunder und der Geburt Christi in der Sammlung Cook in Richmond zugeschrieben werden. So sehr Haltung und Gebärde des Joseph ins Süßliche fallen, so gewinnt doch der sichere und kenntnisreiche Architekturaufbau des Tempels für den Maler, der sich in der virtuosen Art, mit der er in der Geburt Christi (Abb. 112) die vier verschiedenen Lichtquellen behandelt, durchaus als ein vollberechtigter Mittler zwischen Geertgen und den Dou und Schalcken des 17. Jhhs. erweist. Dem Meister der Münchner Anbetung, der sich durch besonders lange hochbeinige Gestalten, deren Köpfe auf langen Hälsen sitzen, auszeichnet, steht außer einer in reichstem Architekturhofe vor sich gehenden Enthauptung des Täufers in Berlin das auffallend ernste und straffe Neuyorker Bild einer Predigt des hl. Franziskus nahe, die in eine im Bau begriffene, mit reichster Einsicht durchgezeichnete Kirche verlegt ist. Für ein stilverwandtes Altarwerk in Kempen am Niederrhein ist der Künstlername des nach 1529 verstorbenen Adriaen van Overbeke gesichert. Vergröbert und geistig verarmt findet sich die Formensprache der beiden Künstler in den wohl etwas späteren Bildern des besonders im Frankfurter Städelschen Institut vertretenen Meisters der Grooteschen Anbetung, des in einem Abendmahl der Neuyorker Sammlung Morgan als scharfer Beobachter von Judentypen auffallenden „Meisters der Antwerpener Anbetung" und in den zahlreichen Arbeiten des „Antwerpener Meisters von 1518" wieder, dessen angeblich für die Abtei von Dilighem ausgeführter großer Magdalenen-Altar im Brüsseler Museum sich durch die kaltblaue Färbung und die langgezogenen Augen einprägt. Für die Briefkapelle der Lübecker Marienkirche führte dieser Künstler 1518 einen umfangreichen Flügelaltar aus. — Die wenigen erhaltenen Gemälde des als Glasmaler und Stecher fruchtbaren Dirk Vellert schließen sich bei merkwürdiger Aufschwellung aller Formen im Stil den Arbeiten

dieser die menschliche Gestalt bisweilen fast als Ornament behandelnden Gruppe an.

113. Mabuse, Anbetung der Könige. London, National-Galerie

Der Gefahr, der diese ein wenig im Großbetrieb arbeitende Schar mitunter nicht entging, des Versinkens in eine rein kunstgewerbliche Produktion, sah sich durch die ihm innewohnende Gewissenhaftigkeit der Stückablieferung der Maler entrückt, der nicht ganz mit Recht vielfach als der Begründer des Italianismus in der niederländischen Malerei angesehen wird: Jan Gossaert, der sich in vorgerückten Jahren nach seinem Herkunftsort, dem heute französischen Maubeuge, im Hennegau auch Mabuse, lateinisch Malbodius nannte. Das Leben und Schaffen dieses wichtigen und qualitätsvollen Künstlers verläuft in Gegensätzen. Er ist Wallone und führt einen flämischen Zunamen. Dabei verbringt er sein Leben hauptsächlich in den Diensten illegitimer Sprößlinge des burgundischen Fürstenhauses, die wiederum ihren Wohn- und Wirkungsort in verschiedenen Gegenden des heutigen Holland finden. Er gilt mit Recht als Verehrer mailändischen Farbschmelzes, römischen Marmors und wurzelt dabei in der Kunst Gerard Davids dort, wo dieser auf Hugo van der Goes fußt. Außerdem scheint er in einem zum mindesten indirekten Schülerverhältnis zu Dürer gestanden zu haben. Aller Wahrscheinlichkeit nach war er von Hause aus mit Leib und Seele Miniaturmaler; dann aber führt er gewaltige, den Olymp in die Niederlande herabbeschwörende Dekorationen aus. Wenige verstanden so wie er allen Formverästelungen der spätesten Gotik nachzugehen — und zugleich denkt er als nordischer Renaissancemensch in Marmorblöcken.

Um 1478 wahrscheinlich als Sohn des Buchbindermeisters Simon Gossaert geboren, trat Mabuse, der in der Antwerpener Gilde nur von 1505 bis 1507 erwähnt wird, früh in die Dienste eines unehelichen Sohnes Philipps des Guten, des Admirals Philipp von Burgund. Als Philipp im Jahre 1508 mit einer Gesandtschaft nach Rom geschickt wurde, nahm er seinen Maler mit, der für ihn, wie der Biograph Noviomagus (Geldenhauer) berichtet, alle Monumente des Altertums abzeichnen mußte. Später folgte er seinem Herrn auch, als dieser zum Bischof von Utrecht erwählt wurde, und malte für ihn mehrere Räume seines Schlosses Zuytborch aus. Als Philipp 1524 starb, wurde er von einer anderen burgundischen Nebenlinie, dem Markgrafen von Veere Adolf von Burgund übernommen, für den er schon früher eine Kreuzabnahme gemalt hatte, die Dürer bei seiner niederländischen

114. Mabuse, Kreuzabnahme. Leningrad, Eremitage

Reise in Middelburg sah und laut Eintragung seines Tagebuchs „nit so gut im Hauptstreichen als im Gemähl", also in der Komposition schwächer als in der Ausführung fand. 1527 traf er mit Lucas van Leiden auf dessen durch die ganze Niederlande gehender Besuchsfahrt zusammen, wobei die beiden Meister einander in prunkvoller Gastfreundschaft zu überbieten suchten. Ende 1533 oder Anfang 1534 ist er gestorben.

Da der offenbar sehr bewußte Künstler Sorge getragen hat, viele seiner Werke, wenn auch häufig an versteckter Stelle, mit seinem Namen zu bezeichnen, ist es Forschern wie Ernst Heidrich, Ernst Weiß, Friedrich Winkler, Friedländer und Achille Ségard gelungen, ein ziemlich einleuchtendes Bild seiner Entwicklung aufzustellen. Sie beginnt mit einem wohl in den allerersten Jahren des 16. Jahrhunderts entstandenen Hauptwerk, einer großen, peinlich und glanzvoll durchgeführten Anbetung der Könige, die aus der Sammlung des Earl of Carlisle in die Londoner Nationalgalerie gelangt ist (Abb. 123). In den senkrechten, nur sparsam bewegten Gestalten schimmert hier der Monforte-Altar des Goes trotz bisweilen etwas schielend verzogener Gesichter durch die Form des Gerard David hindurch, die unverkennbar die wirksamste Anregung gegeben hat. Die perspektivisch zurückweichende Ziegelarchitektur mutet Dürerisch an; die beiden im Vordergrund zur Schau gestellten Hunde sind Schongauerschen und Dürerschen Stichen entnommen. Zeitlich steht diesem ängstlichen Prunkstück das in kaltem bläulichen Glanze liegende Nachtbild Christus am Ölberg im Berliner Museum nahe. Das Kompositionsschema hat sich hier seit den Turin-Mailänder Miniaturen nicht sehr stark verändert; das Schwelgen in Beleuchtungswirkungen läßt an Bouts und Geertgen denken. Auffällig ist an dem Bilde, das durch einzelnes Gemeinsame mit einer früher in der römischen Stroganoff-Sammlung befindlichen Darstellung des gleichen Gegenstandes von Jan de Cock verbunden wird, die gewollte Häßlichkeit der ethnographisch beobachteten Gesichtszüge Christi. Ein stark an Dürer sich anlehnendes Adam- und Eva-Bild, das sich in Wörlitz befand, und eine in reichster Spätgotik ornamental eingefaßte freie Kopie aus dem oberen Teil des Genter Altars, die im Prado bewahrt wird, zeigen andere Seiten des geschäftigen Talents, das erst langsam mit den Einflüssen der Italienreise durchtränkt werden sollte.

Den liebenswürdigsten Schmuckstil der Gerard-David-Schule weist das vielleicht in Brügge unter Anregung der dortigen Miniaturisten ausgeführte, jetzt im Museum von Palermo befindliche sogenannte Malvagna-Triptychon auf, das im Mittelbilde die Madonna mit Musikengeln, auf den

Innenflügeln die Heiligen Katharina und Dorothea in überreichster spätgotischer Baldachinarchitektur zeigt, während außen in waldiger Umgebung Adam und Eva, frei nach einem Dürerschen Holzschnitt gestellt, das Aktwissen des Künstlers bezeugen. In denselben Jahren, in denen er dieses ziselierte Werk schuf, arbeitete Mabuse, wohl in Gemeinschaft mit dem Miniaturmaler Simon Bening, an dem Schmuck des nach seinem frühen Besitzer, dem Kardinal Grimani benannten Breviers, das jetzt der Markus-Bibliothek in Venedig gehört. Eine figurenreiche Disputation der hl. Barbara trägt hier die Bezeichnung Cosart, eine Dreieinigkeit, ein Pfingstbild und andere Blätter schließen sich stilverwandt an. Eine reich durchgeführte Zeichnung in Kopenhagen, die die Vermählung der hl. Katharina darstellt, gehört ebenfalls noch dem gotischen Mabuse.

115. Mabuse, Neptun und Amphitrite
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Als Dokument der Italienreise hat man vor allem eine Gossaertsche Nachzeichnung des Hermaphroditen der Casa Sassi in Venedig feststellen können. Die wenigstens in den Schmuckformen vollzogene Wandlung spricht sich deutlich in dem um 1515 entstandenen sogenannten Prager Dombild, einer großen Tafel des dortigen Rudolphinums aus, die in äußerst reicher, frostiger Architektur den die Madonna zeichnenden hl. Lukas darstellt. Das in kaltblauen und gelben Tönen gehaltene Bild schwelgt geradezu in eingelassenen Reliefs, Säulenstellungen, schweren Voluten, Kassetten und Muschelwerk. Der gotische Pferdefuß wird in dem Durchblick auf einen kirchen- und brunnenbestandenen freien Platz sichtbar, der stark an Zierformen des Morrisonmeisters erinnert. Vielleicht den nächstfolgenden Jahren gehört die häufig unter dem Namen des Bernaert van Orley gehende Kreuzabnahme der Ermitage an, eine auch in den Formen italienisch aufgeweichte, nach Raffaelischem Vorbild um zwei Leitern geflochtene äußerst sorgfältige Kompostition, aus der die Vordergrundsfigur des die Dornenkrone vom Boden aufnehmenden römischen Hauptmanns wirkungsvoll heraustritt — vielleicht eine Wiederholung des von Dürer gesehenen Middelburger Bildes (Abb. 114).

Dürerisch und zugleich römisch redet das dem Berliner Museum gehörige wahrscheinlich aus dem Schlosse Zuytborch stammende Dekorationsstück „Neptun und Amphitrite“ zu uns (Abb. 123). In einer jetzt ganz reinen und konstruktiv klaren antikischen Architektur steht

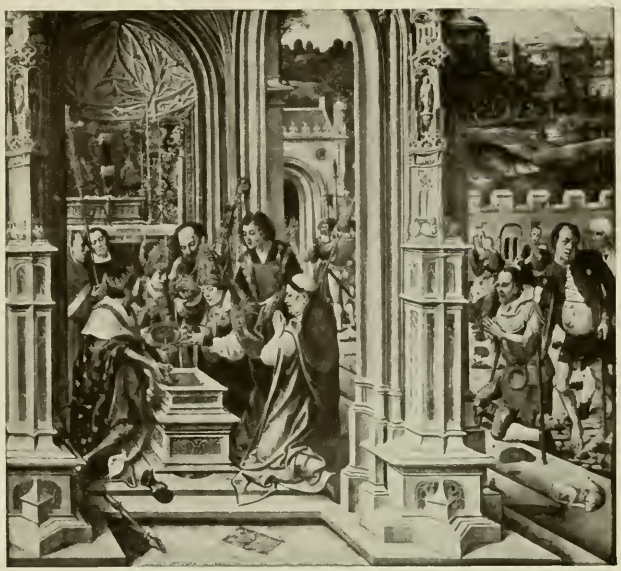
116. Mabuse, Bildnis eines Mannes. Kopenhagen

vor uns der Adam aus Dürers Prunkstich vom Jahre 1504; die bleiche, bläulich erglänzende Modellierung der Körper ist mailändische Anleihe von der Lionardo-Schule her. Von der Sonne des Südens gebräunt sind dagegen die lebhaft zeigend bewegten Adam- und Eva-Gruppen, die sich im Vorrat der Berliner Galerie und in Hampton Court befinden.

Der Spätzeit des Künstlers gehören Werke wie das unruhig überladene, als wolkengerahmte Vision aufgefaßte zweite Lukasbild der Wiener Galerie, auf dem man in der fleißig durchgeführten Ornamentik Anleihen aus Werken des Filippino Lippi gefunden haben will, und — meist in gefälligen kleineren Formaten — Herkules und Antäus in der Wiener Sammlung Miethke, Herkules und Dejanira in Richmond, eine kokett bewegte Venus in Rovigo, sowie Mars, Venus und Amor in der Pariser Sammlung Mersch an. 1527 ist die mit leerem Kurtisanenblick aufschauende, aber über preisenswürdige Beine verfügende Danaë im Rundtempel in der Münchner Pinakothek datiert.

Trotz etwas flackernder, die Gesichtsfläche oft fast in eine Reliefkarte verwandelnder Belichtungen ist Mabuse ein Porträtist hohen Ranges, der bisweilen an holbeinische Unbefangenheit und Formgröße heranreicht. Sein männliches Lieblingsmodell war der Kanzler Carondolet, Bischof von Palermo und Doyen von Besançon: ihn hat er auf verschiedenen Altersstufen mindestens dreimal, nach einem im englischen Kunsthandel vorkommenden jugendlichen Bild als Halbstück eines Diptychons im Louvre und als Gegenstück eines nach Tournai gekommenen, ganz im Gerard Davidschen Geiste ausgeführten hl. Donatian in dem Bilde der Sammlung Gutmann in Wien festgehalten. Hohe Energie spricht aus dem Kopenhagener Brustbild eines hochmütig häßlichen, durch besonders weite Nasenflügel gekennzeichneten Mannes (Abb. 116). Durch vornehme Farbenwahl der Tracht zeichnet sich das mit schwärzlichen Schatten herausgearbeitete Berliner Porträt eines offenbar verwachsenen Reichgekleideten aus; erwärmende Schlichtheit besitzt ebendort das früher unter dem Namen der Agathe van Schoonhoven gehende bürgerliche Frauenbildnis. — Gossaerts Madonnen sind fast immer in die Höhe gedichtete Bildnisse: Alte Überlieferung erzählt von der mit lombardisch rundem Schwung entworfenen in Boston, daß die Markgräfin von Veere hier Gesicht und Hände für die Frau dargeliehen habe, mit deren Schleiertuch das etwas ungebärdig auf dem teppichbedeckten Tische sitzende Kind spielt. Mabusische Bildnisse älterer Ehepaare besitzen London und Nürnberg; offenherzige Anmut zeichnet die in Hampton Court bewährte Dreiergruppe der Kinder König Christians von Dänemark aus.

An künstlerischem Wagemut, an aufflammender Begeisterungsfähigkeit dem kühl gewissenhaften verholländerten Wallonen erheblich überlegen, in der Durchfühlung der Form bedeutend



117. Bernaert van Orley, Teilstück des Kreuzaltars. Turin

schwächer erweist sich Mabuses frühreifer, um mindestens anderthalb Jahrzehnte jüngerer Mitstrebender Bernaert van Orley, der Hofmaler der Statthalterin Margarete. Neben dem mittelbaren Lionardo-Schüler Gossaert steht dieser seßhafte, vielleicht gar nicht nach Italien gewanderte Brüsseler als Vertreter des raffaelischen Spätstils. Zwischen 1492 und 1495, wahrscheinlich aus einem Nebenzweig des alten und edlen Geschlechtes der Orley geboren, begann er die selbständige Tätigkeit in seiner Geburtsstadt ungefähr 1512, um dieselbe Zeit, in der sein Vater Valentin sich in Antwerpen als Meister niederließ. Vielleicht war der in tiefen Farben schwelgende Archaist Colyn de Coter sein Lehrer, der nach dem niederrheinischen Aufbewahrungsort seines Hauptwerks benannte „Meister des Orsoy-Altars" und der an den hohen, festumrissenen Gesichtsovalen kenntliche „Meister der Magdalenenlegende" seine Mitschüler. Aus Orleys Frühzeit sind Teile eines den Aposteln Thomas und Mathias gewidmeten Altars in Wien und Brüssel, von dem 1515 bis 1520 für die Walpurgiskirche in Furnes gelieferten Altarwerk, das innen die Passion, außen die Geschichte des Kreuzes darstellte, wenigstens ein Teilstück in Turin erhalten (Abb. 117). Ergänzt wird die Anschauung seiner jungen Art durch ein in München bewahrtes warmfarbiges und durch vornehm bewegte Gestalten ausgezeichnetes Bild der Predigt des hl. Norbertus und durch ein landschaftlich reiches, in den Gestalten unbedeutendes Abrahamsopfer in Schwerin. Die Ermordungs- und Erwählungsszenen in Wien sind, wie dies in der Brüsseler Schule vom E. des 15. Jhhs. sich häufiger findet, ohne sonderliche Klarheit, aber theatermäßig wirksam im Freien vor luftigen Pavillonaufbauten gruppiert; der Turiner Bildrest zeigt innerhalb gut verstandener spätgotischer Gewölbearchitektur klar und würdig geordnete kirchliche Gruppen, mit denen die herandrängenden furchtlos geschilderten Gestalten der Aussätzigen kraftvoll kontrastiert sind.

Der gleiche Wille zu starken Gegensätzen zeigt sich in dem farbig reichen Berliner Kreuzigungsbild: die Gestalten, vor allem Johannes, sind grob und ungeschlacht bewegt, die Trachten aber modisch zierlich und das Wolkentreiben am Himmel deutet auf die Stimmungsmalerei des 17. Jhhs. voraus. Den Idyllendichter Orley verrät das weiträumig angelegte, aus der

118. Bernaert van Orley, Madonna. New York

Hamburger Sammlung Emden nach Newyork gelangte Bild der das Kind küssenden Madonna (Abb. 118). Die Nebenhandlung der aus einem Buch singenden Engel, die ängstlich gewissenhafte Durcharbeitung des Laubes, die perspektivisch zurückgeschobene Prunkarchitektur bekunden deutlich, was man im 2. Jahrzehnt des 16. Jhhs. in der Residenz von seinem Maler verlangte.

Ungefähr derselben Zeit gehört der 13 Tafeln umfassende Marienaltar des Brüsseler Bürgerspitals an, auf dem die Sterbeszene selbst der Zahmheit des Joos van Cleveschen Marientodes gegenüber matt und inhaltlos erscheint, ferner die auf eine Rogersche Komposition zurückgehende Maria mit den sieben in Medaillons gefaßten Freuden im Palazzo Colonna in Rom, der Kasseler Altar mit stehenden Heiligenfiguren vor dunkler Landschaft, endlich auch die völlig im Sinne Rogers empfundene Beweinung Christi in der Londoner Sammlung Dario Venables.

Orleys Mittelzeit, während deren er sich in weitgehendem Grade der Führung Mabuses überlassen zu haben scheint, wird durch eine landschaftlich reiche Madonna am Brunnen in der Mailänder Ambrosiana, durch eine Maria, an der das Kind heraufkriecht, in der Pariser Sammlung Schloss und durch eine in zwei Exemplaren, in Madrid und in Waddeston Manor erhaltene, durchaus romanistisch aufgefaßte, vor energisch ausgeschwungener Muschelnische kauernde Madonna auf der Steinplatte bezeichnet. Wohl aus diesen Jahren besitzt die Fürstlich Wiedsche Sammlung in Neuwied eine wirksam vor eine Baumgruppe gestellte Madonna mit dem nach rechts hinüberstrebenden Kinde.

Schon 1518 war Orley zum Hofmaler der Statthalterin ernannt worden. Ihr Bildnis in der überlieferten Witwentracht befindet sich von seiner Hand in der Sammlung Carvalho in Paris. Kurz vor 1520 malte er in kühnem Schwunge des leidenschaftlichen Aufblickens den jungen Karl V.; das Budapester Museum besitzt wohl das oft kopierte Original. Als ziemlich gering erwies sich Orleys Porträtkönnen in dem Brüssel verbliebenen Bildnis eines Nachbars, des jungen Doktors Georg von Zelle, in welchem der Maler über süßlächelnde Glätte kaum hinauskam.

Den reifen „raffaelischen" Orley-Stil vertritt eine 1521 datierte Madonna des Louvre und vor allem der im Brüsseler Museum erhaltene, einst von Margarete dem Antoine de Lalaing geschenkte umfangreiche Hiobsaltar (Abb. 119), der außer dieser Dulderlegende noch das Gleichnis vom reichen Mann und vom armen Lazarus verkörpert. Im Gegensatz zu einer maßvolleren Vorzeichnung des Britischen Museums prunkt das ausgeführte Werk, dessen Haupttafel den Einsturz des von den Söhnen Hiobs bewohnten Hauses darstellt, mit allen Virtuosenkünsten über-

steigerter Bewegtheit, die dem europäischen Kunstpublikum aus den Deckengemälden Giulio Romanos in Mantuas Palazzo del Tè bekannt sind. Bei genauerer Betrachtung ermittelt man freilich, daß all diese Dramatik nur äußerlich ist und daß kaum eine Gestalt in Gesichtsausdruck und Muskelspiel folgerichtig ausspricht, was sie zu erleiden vorgibt. Viel wird sich Orley auf die Lazarustafel eingebildet haben, die in der unteren Höllenregion mit der Gestalt des verdammten Reichen den höchsten damals erlangbaren Grad wissenschaftlicher Körperverrenkung besitzt; nur schade, daß wir auch hier einer Raffaelanleihe aus der Heliodor-Stanze begegnen.

119. Bernaert van Orley, Der Untergang der Söhne Hiobs. Brüssel

Die Hauptwerke folgen in diesen Jahren rasch aufeinander. Neben der im absichtsvollen Auseinanderstreben der Mutter und des dunkeläugigen Kindes wirksam angeordneten, im Hintergrund mit einer Säulenaltane ausstaffierten Madonna der Brüsseler Sammlung Dansette steht der innerhalb einer reichen, aber kalt lassenden Bildnisschar eine tragisch gespannte Beweinung Christi darbietende, wahrscheinlich aus der Gudulakirche stammende Altar des Philippe Hanneton im Brüsseler Museum, dem Entstehungsjahr nach durch den 1529 erfolgten Tod des Stifters festgelegt. In dem Hauptbild scheinen sich Dürer, der während seiner niederländischen Reise mit dem Hofmaler gut Freund wurde und ihn in dem jetzt der Dresdner Galerie gehörigen Brustbild konterfeite, und ein Venezianer des Giorgione-Kreises ein Stelldichein zu geben. Das Händeringen, Bemühtsein und Seufzen aller dieser sehr wohl erzogenen Herrschaften, die vor dem gepunzten Goldgrunde die Köpfe zusammenstecken, mutet nicht als völlig echter Empfindungsausdruck an. Besonders charakteristisch ist der nach einem makellos schönen Modell gearbeitete, angespannt das Kinn vorschiebende Johannes mit dem gepflegten Haare. Die Verkündigungsszene der Außenseite fällt gegen die unverwüstliche Berühmtheit der Innenteile stark ab.

Etwas mehr immerhin spricht der Maler eine eigene Sprache in dem 1519 — 1525 für die Armenpfleger der Stadt Antwerpen ausgeführten und im dortigen Museum bewahrten Jüngsten Gericht. Auch hier wäre die Formbildung der einzelnen Körper ohne italienische Anregungen kaum denkbar; das Verdienst des Künstlers liegt in der tiefgreifenden Weiträumigkeit und Klarheit

120. Meister der weiblichen Halbfiguren, Urteil des Paris. Amsterdam, Dr. Beets

der Anordnung, wodurch sein Werk sich schon etwas dem kühnen Naturalismus des wenig später entstandenen Jüngsten Gerichts des Lucas van Leiden nähert, nur ist bei Orley die kreisförmige Anordnung der das Kreuz umschwebenden Engel, die an Zirkusränge erinnernde Gliederung der Wolkenzonen und das regimentartige Aufmarschieren der Auferstandenen viel schematischer. Auf den Flügeln sind innen in unerfreulicher Gedrängtheit die Barmherzigkeitswerke und außen vier Heilige dargestellt. — Kaum viel später, jedenfalls noch zu Lebzeiten der 1530 verstorbenen Statthalterin, entstand die Kreuzigung des Rotterdamer Museums mit der hoch in den Wolken als Karitas erscheinenden Margarete.

Auch in diesen Reifejahren lassen die von Orley geschaffenen Bildnisse die Grenzen seiner Begabung deutlich erkennen. Das in die Münchner Pinakothek gelangte, einst mit einer Madonna der Northbrook-Galerie eine Doppeltafel bildende Porträt Carondolets unterstreicht im Gegensatz zu Mabuses liebevoller Flächenmodellierung alle Schatten mit absichtsvoller Härte. Zarter und durch die an Massys erinnernde sorgfältige Beobachtung des „Gehäuses" erfreulich ist das in Brüssel verbliebene Bild eines älteren kaiserlichen Sekretärs.

In seinen letzten Schaffensjahrzehnten war der Maler, der 1527 wegen Anhörens einer ketzerischen Predigt zu öffentlicher Buße verurteilt wurde, aber auch nach dem Tode Margaretens als Hofmaler im Dienste ihrer Nachfolgerin Maria von Ungarn verblieb und schon 1542 als Fünfzigjähriger starb, durch zahlreiche große Entwürfe dekorativer und monumentaler Art in Anspruch genommen, die seinem mehr in die Weite als in die Tiefe gehenden Talent entsprachen und die er selbst nicht mehr auszuführen brauchte. Die Nachricht, Orley habe die tatsächlich in Brüssel erfolgte Ausführung der Teppichkartons Raffaels zur Apostelgeschichte zu überwachen gehabt, fand bisher keine urkundliche Stütze. Eigene Teppichvorzeichnungen Orleys finden sich in mehreren Kabinetten. So besitzt München die Blätter zur römischen Königs-

geschichte und die Kartons zu den Ahnen des Hauses Nassau, Dresden eine Schicksalsallegorie, der Louvre Jagdszenen und die Meisterstücke der Schlacht von Pavia. Die nach seinen Vorlagen ausgeführten Teppiche findet man vor allem in dem einzigartigen, von Künstlern wie Pieter de Pannemaker und anderen hergestellten Webebilderschatz des Madrider Königlichen Schlosses, ferner in Neapel aus dem Besitz des Marchese del Vasto, in Hampton Court und beim Grafen Thiele-Winkler in Moschen.

Schon aus Anlaß dieser ausgedehnten Entwerfertätigkeit wird bei den spätesten Tafelbildern Orleys weitgehende Gehilfenmitwirkung anzunehmen sein. Das ursprünglich für die Grabkapelle Margaretes in Bourg-en-Bresse bestimmt gewesene Passionswerk der Brügger Liebfrauenkirche wurde schließlich von Marc Geeraerts fertiggestellt, doch gehen wohl die Kreuzigung und die Grablegung auf Orleys Rechnung. Schon die in den Bewegungen erschreckend kindlichen Brüsseler Altarflügel aus dem Marienleben, von 1528, sind kaum eigenhändig; ebenso die Darstellung im Tempel in der Sammlung Frizzoni-Salis in Bergamo. — Erheblich dürfte Orleys Anteil an dem reinen und starken Hochrenaisanceeindruck der Glasgemälde der Brüsseler Gudulakirche sein, zu denen der Anordnungsplan des Architekten am 18. Februar 1534 Maria von Ungarn vorgelegt wurde.

Der Brüsseler Hauptmeister der ersten Jahrhunderthälfte fand, wenn er auch selber nicht immer ein Eigener und Starker war, eine Reihe bereitwilliger Nachahmer. Seinem eigenen Verwandtschaftskreise gehört Jan van Coninxloo, der älteste eines noch lange tätigen Malergeschlechts an, der schon früh, 1514, für schwedische Besteller Altarflügel malte, aber noch bis in die Mitte der fünfziger Jahre tätig blieb. Als Teppichentwerfer gleich Orley tat sich der lange im Dienst Karls V. arbeitende, erst 1559 verstorbene Jan Cornelis Vermeyen hervor. Ein Löwener Lokalmeister im Sinne Orleys war der heraldisch schwunghafte, 1558 verstorbene Jan van Rillaer. In Nordfrankreich scheint der den Jahren nach ältere Jean Bellegambe von Douai starke Eindrücke von der Mittelzeit Orleys erfahren zu haben. — Die gefährliche Schönheitsseligkeit des Brüsselers wird von zwei Frauenmalern, dem nach dem fast immer auf seinen Bildern vorkommenden exotischen Vogel sogenannten „Meister mit dem Papagei“ und dem viel bekannteren, in fast allen größeren Gemäldesammlungen vertretenen „Meister der weiblichen Halbfiguren“ übernommen. Der Halbfigurenmeister, den man eine Zeitlang mit dem französischen Hofmaler François Clouet gleichsetzen wollte, malt Damen von brünettem Typus und feingeschnittenen bewegten Zügen bei irgendeiner modischen und als vornehm geltenden Beschäftigung. Sein klassisches Werk ist die Gruppe der einander sehr ähnlich sehenden musizierenden Damen in der Wiener Harrach-Galerie. Auch Patinirs Landschaftskunst scheint es ihm angetan zu haben. Seine naive, bisweilen an italienischen Kupferstichen genährte Erzählerfreude erweist er in einem Parisurteil bei Doktor Beets in Amsterdam (Abb. 120).

Wenn auch die festfrohe Handelsstadt an der Schelde fast das ganze 16. Jhh. hindurch der Mittelpunkt des künstlerischen Betriebes, Börse und Markt der niederländischen Künstler bleibt, so scheint sich doch schon vom 2. Jahrzehnt an das Schwergewicht der künstlerischen Antriebe nach dem Norden, nach Holland zu verschieben. Infolge der Zerstörung, die der Bildersturm und der langjährige spanische Krieg mit sich brachten, auch mancher frühzeitiger Auslandsverkäufe ist nur ein geringer Teil des damals Geschaffenen vorhanden und erreichbar. Und doch scheint sich eine Dreiteilung der Strömungen vor dem Auge abzuzeichnen: Leiden, die Geburtsstadt Geertgens, später Rembrandts und Jan Steens, weckt die stärksten Energien geistiger Stoffdurchdringung, tiefdurchdachter figurenreicher Kompositionen, Haarlem findet sein eigenstes Gebiet in gesättigter Formverwirklichung und meisterlicher Stoffwiedergabe, während Amsterdam, der langsam emporsteigende Welthandelplatz, besonders für prunkvolle allgemeinverständlich sprechende Verkündung Sinn beweist.

Der konservativste, zugleich in jedem Zentimeter seiner Leistungen kostbarste unter diesen Holländern der 1. Hälfte des 16. Jhhs. ist der Haarlemer Jan Mostaert, dessen Kunst

121. Jan Mostaert, Bildnis eines holländischen Adeligen
Brüssel, Galerie

auf Grund einiger richtig beobachteter Angaben van Manders vor nunmehr drei Jahrzehnten durch Gustav Glück wiedergefunden wurde. Man hat für ihn, der der Überlieferung nach ein hohes Alter erreichte, die Lebensdaten 1475 bis 1556 errechnen können. Weitgehende Seelen- und Temperamentsverwandtschaft verbindet ihn mit Jan Joestszoon van Calcar, der ja gleich ihm lange in Haarlem tätig war. Ebenso wird die Herkunft seines Stiles von Geertgen ersichtlich, dessen Kühnheit und Entdeckerfreude er zwar beträchtlich abdämpft, dem er aber in zwei Frühwerken, der großenteils nach Geertgen kopierten Beweinung Christi im Amsterdamer Rijksmuseum und in der trachtenbunten, frohbewegten Wurzel Jesse aus der früheren Stroganoff-Sammlung in Rom stark verpflichtet erscheint. Einer alten angesehenen Familie Haarlems entstammend, in welcher merkwürdigerweise die Beinamen Mostaert (= Senf) und Suycker (=Zucker) miteinander abzuwechseln scheinen, war er Schüler eines jetzt in seinen Werken nicht mehr nachweisbaren Jacob von Haarlem, von dem der Kornträger-Altar in der Bavokirche herrührte. Besonders betont die Überlieferung seine höfischen Beziehungen, doch scheint er dem schon 1504 verstorbenen Gatten Frau Margaretens, Philibert von Savoyen, dessen Bildnis er 1521 der Witwe verkaufte, nähergestanden zu haben als der Statthalterin selbst. Das Schwergewicht seiner Begabung lag in der Bildnismalerei. Nach der Beschreibung, die van Mander von einem Selbstporträt des Künstlers gibt, auf dem er einen Rosenkranz betend vor einer Landschaft steht, während am Himmel vor Christus die Seele des Malers gewogen wird, erkannte man die Art des Meisters in einem Halbfigurenbilde der Brüsseler Galerie (Abb. 121), auf dem ein offenbar sehr vornehmer, etwas beschränkt und betrübt blickender Herr vor bunt, reich und tief entwickelter Architektur mit einer Perle des Rosenkranzes spielt, während draußen auf einer Altane und oben am Himmel sich die Vision der Sibylle von Tibur zuträgt. Noch auf zwei anderen Bildern Mostaerts findet man diesen Nebenvorgang, während ein Porträt der Liverpool Art Institution im Hintergrunde die Hubertuslegende zeigt. Das Brüsseler Museum besitzt auch aus der Sammlung des Grafen d'Oultremont das Hauptstück unter den bisher nachgewiesenen Werken des Malers, den von Albert van Adrichem für die Bavo-Kirche gestifteten Altar, der in der Mitte die Kreuzabnahme (Abb. 123), auf den Flügeln innen Dornenkrönung und Ecce Homo, außen die Kreuztragung darstellt. Dieses guterhaltene Stück läßt alle bezeichnenden Eigenschaften des Meisters erkennen: Es fehlt ihm fast gänzlich an natürlichem Temperament,

122. Jan Mostaert, Kreuzabnahme. Brüssel, Museum

123. Jacob Cornelisz. van Oostzanen, Christus und Magdalena. Kassel, Gemäldegalerie

wie denn sein Christus nicht daran denkt, das wohlfrisierte schwarze Haar in Unordnung zu bringen, und der gehemmte plastische Gruppenaufbau etwa zwischen Roger van der Weyden und dem Kölner Bartholomäusmeister die Mitte hält, also formelhafter Erstarrung schon recht nahe ist. Dafür sind andererseits wenige Künstler in der Ausprägung der Einzelform so eindringlich und wirkungssicher; wenige vermögen einem warmen Karminrot, einem stark-frischen Grün, einem porösen Orangegelb eine solche beglückende Süße zu geben. Wenige wissen in dieser trachtenfrohen Zeit so genau Bescheid über die Knüpfung einer Ledergamasche, über die Schattenbildung eines rauhen wildledernen Handschuhs, über das innere Leuchten eines Pelz- oder Sammetkragens. Bezeichnend bleiben für Mostaert die hier wieder im Ecce Homo auftretenden buntfarbigen, wie plötzlich lebendig werdenden Zierformen der Architektur, eine Gewohnheit, die sich bereits auf der frühen, durch einige ausdrucksreiche, an Hieronymus Bosch erinnernde Köpfe, fesselnden kleinen Anbetung der Könige in Amsterdam findet.

Außer zahlreichen Porträts des holländischen Adels und von Fürstlichkeiten — Jan van Wassenaer im Louvre, ein Bronkhorst in der ehemaligen Berliner Sammlung Hainauer, der ältliche Mann mit dem dünnen Backenbart im Berliner Museum, die Justine van Wassenaer in Würzburg, Philibert von Savoyen im Prado — malte er mehrfach das Jüngste Gericht in einer Auffassung, bei der die im Vordergrund knienden Stifter fast zur Hauptsache werden. So das landschaftlich stimmungsvolle, in der Gestalt des thronenden Christus aber mehr als gleichmütige, einst für die Familie van Alkemade ausgeführte Bild aus der früheren Sammlung Weseudonck im Bonner Provinzialmuseum und — vielleicht unter Mitwirkung eines anderen Künstlers — eine zweite

124. Jacob Cornelisz. van Oostzanen, Geburt Christi. Neapel

Fassung in Kopenhagen, die als Stifter König Christian II. und Isabella von Dänemark, eine Verwandte Margarethens zeigt. — Der Frühzeit des Künstlers dürfte außer den genannten Werken in Amsterdam und Rom noch das kunstgewerblich anmutige von Engeln umgebene Haupt Johannes des Täufers in London gehören, während seine Spätjahre hauptsächlich durch eine große mit äußerlicher Dramatik aufgebaute Kreuzigung der Johnson-Sammlung in Philadelphia, eine gewiß aus der Phantasie mit einer an Cranach gemahnenden Landschaft gemalte Eroberung Westindiens in der Haarlemer Sammlung van Stolk und durch eine in der Zeichnung der Hauptfigur fehlgeratene Christophorus-Landschaft im Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen anschaulich werden. Mehrere Ecce Homo-Darstellungen im Londoner Kunsthandel und im Northwick-Park, Christus als Schmerzensmann in Verona und ein „Abraham und Hagar" in der Sammlung Oertel in München vermögen den Gesamteindruck eines geistig nicht allzu regsamen, in Ausführungsqualitäten aber gelegentlich schwer Überbietbares leistenden Künstlers kaum wesentlich zu ergänzen.

Ungefähr diesem Haarlemer gleichzeitig, vielseitig und wandelbar, mehr an heraldischem Schwung als an echter Erlebniskraft ihm überlegen, erweist sich der Amsterdamer Hauptmeister dieser Jahre, Jacob Cornelisz. van Oostzanen, als ein derberer Vertreter des aufkommenden Bürgertums.

Mit der Kunst des 15. Jahrhunderts wird dieser fruchtbare, mit den Buchstaben I A und einer Hausmarke zeichnende, häufig seine Werke datierende Meister, der zu Anfang der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts durch den Kasseler Galeriedirektor Eisenmann und durch Ludwig Scheibler wiedererkannt wurde, durch zwei Brücken verbunden: Durch den wahrscheinlich in Amsterdam tätigen Geertgen-Nachfolger, der als Meister der Lucia-Legende bekannt ist und durch seine eigene Vorliebe für die Formensprache des Flémaller Meisters, die in einer kleinen Anbetung der Könige in Berlin und einer reicheren Komposition des gleichen Gegenstandes im Utrechter Museum zutage tritt. Werke eigener Eingebung kennt man von ihm aus den Jahren von 1507, welches Datum ein merkwürdig luftloses, zumal im landschaftlichen Beiwerk mehr geschriebenes als gemaltes Christus- und Magdalena-Bild in Kassel (Abb. 123) trägt, bis 1533, dem Datum seines Todesjahres und eines kraftvoll in energischen Farbgegensätzen gemalten Männerkopfes im Rijksmuseum. Das tüchtigste und reichste, wenn auch wohl nicht interessanteste seiner Werke ist der im

125. Jacob Cornelisz. van Oostzanen, Die Hexe von Endor, Amsterdam, Rijksmuseum

Stimmungsgehalt an Gerard David erinnernde vielteilige Hieronymus-Altar im Wiener Museum. Im Mittelbilde sieht man hier den thronenden Heiligen mit Stifterpaar und ergiebigen Walddurchblicken, auf den Flügeln feierlich stehende männliche und weibliche heilige Personen vor zum Teil beachtenswert und großzügig durchdachter Architektur und als Außenbild die Gregoriusmesse, die die Jahreszahl 1511 trägt.

Ein Jahr später entstand das in reicher Renaissance-Architektur u. vertiefter Meeruferlandschaft figurenwimmelnde Breitbild der von einem Engelkonzert und kopfreicher Stifterfamilie belebten Geburt Christi in Neapel (Abb. 124). Zahlreich sind seine Kreuzigungs-, Anbetungs- und Legendenbilder; charakteristischerweise legt eine personenreiche Amsterdamer Kreuzigung den Nachdruck auf das reichst ausstaffierte Pagen- und Stallknechtgefolge der römischen Obrigkeit. Auch seine bezeichneten Werke sind untereinander so ungleich, daß man an einen ausgedehnten Werkstattbetrieb denken muß. Stark erregter Gegenstände wird er nur selten Herr: So besitzt Utrecht eine Beweinung Christi, auf welchem die Gestalt des Heilandes durch die philisterhafte Gewöhnlichkeit der Züge unsere Teilnahme verscherzt. Noch 1523 macht sein Fleiß aus dem Kasseler Dreifaltigkeitsbilde ein starres Geschmeide atmosphärenlos aneinandergedrängter, scharf gezeichneter Köpfe und Gestalten, während die bleiche, überseeisch schlitzäugige Salome des Haager Museums, 1524 gemalt, durch den pikanten Gegensatz des überfeinen Köpfchens und der großnageligen reich durchgebildeten Hände einen eigenen Reiz ausübt. Reichster Gebärdenschwung eignet der 1526 datierten, vielleicht unter Anregung Mantegnascher Stiche zustandegekommenen „Hexe von Endor" im Rijksmuseum (Abb. 125), wo die greise Zauberin und die wahrscheinlich nach den hübschesten Amsterdamer Kurtisanen gebildeten jungen „Hexenelevinnen" aufs wirksamste kontrastiert sind und eine schöne und weiche, auf leuchtendes Rot, toniges Braun gestuftes Blau und Grün gestellte Farbenharmonie erreicht ist. — Im Bildnis weiß der Maler sich häufig von seinem Gewohnheitstypus, der eine leicht aufwärtsgebogene Nase hat, hochgezogene Brauen und ein spitzes Oval vereinigt und, wie die Stifterbildnisse eines Berliner Madonnenaltärchens, eine reiche, ebendort bewahrte Stiftergruppe, ferner Einzelbildnisse in Rotterdam, beim Grafen Harrach und anderswo beweisen, der Eigenart der Modelle liebevoll nachzugehen. So bedeutet sein Wirken auch eine weitere Stufe in der Entwicklung der holländischen Schützenstückmalerei, an der sein Sohn, Dirk Jacobsz. und der gleichfalls mit ihm verwandte Cornelis Buys, von dem ein farbenkaltes, straffgezeichnetes Bild der Rebekka am Brunnen im Rijksmuseum, sowie ein Abendmahl des Brüsseler Museums eine Vorstellung geben, sowie der als Holzschnittzeichner hervorragende Cornelis Teunissen späterhin kräftigen Anteil nahmen. Keineswegs erschöpfte sich die Tätigkeit Jacobs in der Tafelmalerei: Als Zeichner für den Holzschnitt, auf welchem Gebiete eine reichgerahmte Biblia Pauperum, eine Apostelfolge, eine flatternd bewegte Folge der Neun Helden und der Grafen von Holland von ihm herrühren, als Buchillustrator, Entwerfer von Chormäntelstickereien und Gewölbemalereien hat er reiche Spuren seiner Arbeitskraft hinterlassen. Vielleicht sind die gleich den meisten in dieser Technik ausgeführten Arbeiten von der Zeit hart mitgenommenen in Tempera auf Leinwand gemalten Darstellungen des „Wunders von Amsterdam" in der dortigen „Kapel ter heilige Stede" seine zeichnerisch feinfühligste Leistung.

126. Cornelius Engelbrechtsen, Stäupung und Verspottung Christi. Leiden, Museum

Die eigentliche Fortschrittslinie in der holländischen Kunst wird von der Leidener Schule des Cornelis Engelbrechtsen und seiner Nachfolger gezogen.

Engelbrechtsen, der glaubhafter Überlieferung zufolge gegen 1468 geboren wurde und erst 1533, also im gleichen Jahre mit seinem großen Schüler Lucas van Leiden starb, besitzt vermutlich etwas ältere Vorgänger in dem von Winkler im Zusammenhang mit ihm genannten Meister der Turiner Anbetung der Könige, den Flügelbildern eines Altars, zwischen dem königlichen Palast in Genua und dem Straßburger Museum verteilt, sowie eine früher in der Pariser Sammlung Albert Langen bewahrte Begegnung Abrahams und Melchisedeks in der Tat als ein Zwischenglied zwischen der Bouts-Schule und den Leidenern erscheinen lassen, und dem sogenannten Meister von Delft. Dieser Künstler, nach den in einer Haager Privatsammlung befindlichen, das Porträt des Delfter Bürgermeisters Beest enthaltenden Flügeln benannt, weiteren Kreisen durch eine als Leihgabe im Rijksmuseum hängende Madonna mit weiblichen Heiligen und eine bis ins kleinste stark bewegte Kreuzigung der Londoner Nationalgalerie zugänglich, bei grauer Gesamttönung durch die unmittelbar frische, echt holländische Typenbeobachtung sich einprägend, vermittelt glaubhaft zwischen dem Virgomeister und Engelbrechtsen, greift aber zugleich nach dem Kölner Meister von Sankt Severin über. Nahe verwandt war ihm ferner der gleich ihm aus Leiden stammende Jan Wellensz. de Cock, mit dem Engelbrechtsen, auf den sich wahrscheinlich eine Antwerpener Gildennotiz von 1492 bezieht, in einer wiederholten Arbeitsgemeinschaft gestanden zu haben scheint. Durch Jan de Cock, der in Antwerpen eine Familie gründete, und durch seinen Sohn, den Verleger Hieronymus Cock knüpfen sich wieder Verbindungsfäden, die sowohl von Engelbrechtsen wie von Bosch zu Pieter Brueghel führen. Ein etwas älterer Leidener war wohl auch der Meister der Turiner Kreuzigung, von dem ein zwischen Goes und Engelbrechtsen stehendes Bild gleichen Gegenstandes sich im Frankfurter Städelschen Institut befindet.

Engelbrechtsens Hauptwerk, dem nach überzeugenden Darlegungen Paul Weschers eine in der Typenbildung an Geertgen anklingende Beweinung Christi in Gent, eine Dornenkrönung in Berlin und ein kleines helles Kreuzigungsbild im Rijksmuseum vorangehen dürften, ist der große, nicht lange nach 1508 von dem Kanonikus Jacob Maartensz. und seiner Schwester Margaretha gestiftete große Altar des Leidener Museums, der in der Mitte eine äußerst reichbewegte Kreuzigung, auf den Innenflügeln Abrahams Opfer und die Aufrichtung der ehernen Schlange, außen die Stäupung und Verspottung Christi darstellt (Abb. 126). Der an jeder Stelle Bewegung und dramatisches Leben schaffende, die Landschaft bei einiger gewaltsamer Romantik sinnvoll durchpflügende Aufbau, der Reichtum an Typen und seelischen Ausdrucksformen, die darstellerische Entschlossenheit, die vor gemeinsten Pöbeltypen nicht zurückschreckt, aber auch edlen Schmerz und anmutiges Knabentum zu bilden vermag, endlich die auf Rot, Braun und Blaugrün gestellte, kräftig gelockerte Farbe machen das Altarstück zu einem der wichtigsten Programmwerke der holländischen Kunst. Die Blutrünstigkeit des gepeinigten Heilan-

des auf den Außenseiten mag der Maler Geertgen abgesehen haben, von dem seine Formensprache durch schlanke gedrechselte Rundung abweicht; die Rücksichtslosigkeit des Ausdrucksstrebens erinnert an Frühwerke Cranachs und an Grünewald. Die Stufung der Pläne, die freigelöste Gebärdensprache ergeben zusammen ein Musterbeispiel der echt Leidener „Ordinantie", ein Atelierschlagwort, das wohl aus dem Künstlerkreise um Engelbrechtsen bis zu der „freien Akademie" der Hendrick Goltzius, van Mander und Cornelis van Haarlem sich forterbte. —

Verwandte, kaum viel spätere Werke sind die reichbewegte Kreuzigung aus der Sammlung Bachofen im Baseler Museum und der in ergreifend einfacher Gruppe und tiefer Farbenwärme wohlgelungene „Abschied Christi" im Rijksmuseum.

Um weniges jünger dürfte die von van Mander als Höchstleistung des Meisters gepriesene Anbetung des Lammes gewesen sein, von der sich nur die Stifterflügel in Gräflich-Limburg-Stirumschem Besitze in Offem erhalten haben. Ein Heiligenpaar auf überhöhter Tafel in Aachen, ein Breitstück mit Christus und den Aposteln in der Pariser Sammlung Flersheim und die gleich edlen Pflanzen emporgereckten Gestalten der Heiligen Konstantin und Helena in München schließen sich an.

Zwischen 1515 und 1518 entstand wohl, in der Gliederung der Volksmenge und in den einzelnen Charakterfiguren wohl bereits von dem großen Schüler Lucas van Leiden mitbestimmt, die großangelegte und warmfarbige, von eindrucksvollen Stifterporträts und Heiligengestalten gerahmte Speisung der Fünftausend bei Dr. Beets in Amsterdam (Abb. 127). Den gleichen Jahren mag man die in der Komposition weniger eigene, im Ausdruck aber tief abgeklärte und in der Malerei des Leichnams eindringlich wahre Beweinung Christi in Leiden einreihen. Die Außengestalten dieses rund überhöhten Altarbildes, vier würdig und anmutig bewegte weibliche Heilige in gedämpftem, zur Grisaille hinübergehendem Farbenspiel, sind wohl die zeichnerisch durchgearbeitetsten Gestalten des Meisters. — Gleichfalls durch frei natürliche Gruppierung zeichnet sich die Berufung des Matthäus im Berliner Museum aus mit einer schon an die Unbefangenheit des 17. Jahrhunderts gemahnenden natürlichen Glaubhaftigkeit des schwer darstellbaren Vorgangs.

127. Cornelius Engelbrechtsen, Speisung der Fünftausend. Amsterdam, Slg. Dr. Beets

Schon dieses Werk nähert sich durch einige zierlich spielerische Züge einer Gruppe meist kleinerer Bilder, die sich durch besondere Eleganz der Auffassung und des Vortrags auszeichnen, und von den noch nicht bis zur völligen Bestimmtheit in den Rollen des Gebers und Nehmers geklärten schon berührten Beziehungen Engelbrechtsens zur Gruppe der Antwerpener Manieristen Zeugnis ablegen. Besonders ein in der Erzählung freundlichst gewinnendes Breitbild der Verstoßung Hagars aus dem Besitz Friedrich Lippmanns in der Wiener Auspitz-Sammlung (Abb. 128), glasscheibenartige Rundbilder mit Heiligengestalten bei Edmond de Rothschild in Paris und im Budapester Museum, die durch die Originalität der Rahmenerfindung auffallende Utrechter Kreuzigung und eine auf zwei Figuren in Landschaft beschränkte Antoniusversuchung in Dresden gehören in diese Reihe.

128. Cornelis Engelbrechtsen, Verstoßung Hagars. Wien, Slg. Auspitz

Von dem „späten" Engelbrechtsen gibt besonders eine in tiefdunklen Farben breit vorgetragene, von reichlicher Stifterschar begleitete Beweinung Christi in München, sowie die in der hemmungslosen Zielsicherheit der Gebärden und der hellen Luftigkeit der Anordnung erstaunliche Kreuzigung des New-Yorker Museums eine Vorstellung.

Außer den eigenen Söhnen, dem in manchem Kupferstichkabinett als Entwerfer von Glasbildern vertretenen Pieter Cornelisz. Kunst und Lucas Cornelisz. de Kock und dem durch van Manders Schilderung als genialer Trunkenbold lebendig gebliebenen Aertgen van Leiden, von dem neben einigen Zeichnungen als einziges Bild nur der Tod Mariä in der Berliner Sammlung Binder erhalten geblieben ist, gehörte zu den Schülern Engelbrechtsens der bedeutendste holländische Maler und Stecher vor Rembrandt, Lucas van Leiden. Wie ein Märchen mutet die trotz vieler Anzweiflungen als glaubhaft bewährte Geschichte von diesem 1494 geborenen, schwächlichen, kleinen, großäugigen Menschen an. Erstaunlich ist die Tätigkeit, die er von früher Jugend an entfaltete. Spielend machte er sich bei seinem Vater Huig Jacobsz das Malerhandwerk zu eigen, ging dann zu Engelbrechtsen in die Lehre und verkaufte als Zwölfjähriger bereits ein Bild. 1508 trat er mit einem in der Bewegung verblüffend beobachteten, in der Ergründung landschaftlicher Fernen erstaunlichen Kupferstich hervor, der die seltene Legende vom trunkenen Mahomet darstellt und alles, was es bis dahin an Stecherkunst in den Niederlanden gab, hinter sich läßt. Im gleichen Jahr noch gab er durch das Titelbild des Utrechter Breviers der holländischen Buchillustration ein neues Gesicht. Zwei Jahre später, also als Sechzehnjähriger, vollendete er den in der bühnenmäßigen Massenbewältigung noch bis auf Rembrandt hinaus wirkenden großen Panoramenstich des Ecce Homo und gleichzeitig das Idyllenbild der „Melkerin", in dem er alle Grundelemente der Kunst eines Paul Potter und Adriaen van de Velde aufzeigte.

Lucas van Leiden, Kupferstiche aus der Adam und Eva-Folge (1529),

129. Lucas van Leiden, Kartenspielergesellschaft. Wilton House

Im Jahre 1517 fertigte er den Hauptstich des Kalvarienberges mit der schrankenlosesten Überschau eines Weltausschnitts.

Das die gewaltige Zahl von 174 Blättern erreichende Kupferstichwerk des Meister Lucas, trotz mancher erklärlicher Anklänge an die weltbezwingende Eindringlichkeit Albrecht Dürers, trotz einiger besonders in den letzten Jahren des schon 1533 Verstorbenen hervortretender Anleihen, die er bei dem Raffaelstecher Marcanton machte, eine unerschöpfliche Fundgrube vielseitigster Ausdrucks-, Gruppierungs- und Landschaftsmotive bevorzugt in der Wahl der Gegenstände auffällig die entlegenen und abenteuerlichen Geschichten des Alten Testaments: Als hätte der Künstler, auch hierin seiner Zeit vorauseilend, die Vorliebe des Calvinismus vorausgesehen! Frohgelaunte, scharfsinnige Tatsachenbeobachtung ist die Grundhaltung; bisweilen gibt der Künstler aber auch ganz leise Stimmungsverbundenheit zweier Menschen, wie in dem 1519 datierten anspruchslosen Meisterblatte mit Christus und Magdalena oder er träufelt eine zarte Satire gegen die reichen Gaffer und Prasser in ein Gipfelstück zwangloser Menschengruppierung, wie den Vergil im Korbe von 1524. Sein Herz für die fahrenden Leute zeigt er in dem halbradierten, herkömmlich „Eulenspiegel" genannten Blatte der Dudelsackpfeiferfamilie und verbindet zu Anfang der zwanziger Jahre Gestalten des täglichen Marktlebens wie Quacksalber und ein altes Musikantenpaar in schwungvoll abrundendem Gruppenaufbau. Noch im Irrgarten der nach dem Norden verpflanzten Raffaelschule weiß er Gestalten und Landschaft in der Adam- und Evafolge in starker Helldunkelwirkung zu verknüpfen (Taf. XI), deutet 1530 die sieben Tugenden zu holländischen Mädchen aus dem Volke um, die ihre derbschlanken Reize zur Schau stellen, und macht aus dem von seinen Töchtern verführten Loth einen braven, älteren Kriegsmann, der es sich in mehr lustiger als erlesener Gesellschaft wohl sein läßt.

Die etwa zwanzig Gemälde, die bisher für den Künstler gesichert werden konnten, lassen gleich den Kupferstichen eigenwillige, anekdotische Erzählerfreude bei bereitwilliger Aufnahme fremder Anregungen zugleich mit spielender, wie gelegentlich erledigter Bewältigung schwierigster Probleme erkennen. Die in der Farbe noch etwas branstige und harte Schachpartie des Berliner Museums, die in der Kopfanhäufung des Hintergrundes ein wenig an Dürers Christus im Tempel und an die Genter Kreuztragung des Bosch erinnert, sowie die in der Anordnung der Gliedmaßen noch nicht recht ausgeglichene, im Drohblick des Henkers auf die etwas verschüchterte Prinzessin echt märchenhafte Johannesenthauptung in Philadelphia sind

130. Lucas van Leiden, Jüngstes Gericht. Leiden, Museum

vielleicht noch vor der 1511 datierten, im kalten Lichtschlag originellen und in der Gestaltgebung des vogelschnabeligen Teufelszeugs gänzlich „unboschischen" Antoniusversuchung des Brüsseler Museums entstanden. — Der Mittelzeit, etwa den Jahren 1515—1520, mag der zeichnerisch schlichte, farbig besonders frische und flüssige Hieronymus in Landschaft in Berlin, die ebendort bewahrte, in der Hauptgestalt an Dürer anklingende, aber in der farbigen Bewältigung des reichen Baldachinprunks dem Nürnberger überlegene Madonna mit recht irdisch scherzenden Engeln, ferner die der Schachpartie gegenüber durch die gelöstere Bewegtheit der Gestalten fortschrittlichere Kartenspielergesellschaft in Wilton House (Abb. 129), endlich die in scharfer Typenanhäufung breiterzählenden Halbfigurenbilder der Dreikönigsanbetung in der Chicagoer Sammlung Ryerson, der Richterspruch Daniels in der Bremer Kunsthalle und die novellistisch fein beobachtete „Salome mit dem Haupt des Täufers" bei Dr. Beets in Amsterdam angehören.

Stark, unbefangen und eindringlich bewährt sich die Kraft des Meisters im Porträt. Außer den Handzeichnungen, die in geschlossener, vielleicht einst in Rembrandts Besitz gewesener Gruppe im British Museum, in Berlin, im Louvre, in Leiden, in Stockholm und anderswo vorhanden sind, zeugen drei gemalte Tafeln hier für ihn. Die anscheinend bereits 1511 datierte, in der Raumeinstellung des grämlich erregten älteren Mannes und der feinen Stufung der Farbentöne überraschende durchgeführte Studie der Haager Sammlung Valkenburg, das breit und warmfarbig vorgetragene, durch den halb traurigen, halb den Beschauer umfassenden Blick fesselnde Selbstporträt des etwa Zwanzigjährigen in Braunschweig, und als edelstes das aus der Sammlung Lewis Fry in die Londoner Nationalgalerie gelangte Bild des Mannes mit der Schriftrolle, unvergeßlich durch die wächsern durchsichtige Modellierung und die fragend und gehalten himmelwärts gerichteten Augen.

Den Lucas der Jahre, in denen er mit Dürer freundschaftlich in Antwerpen zusammentraf und gedruckte Kunst gegen die des Deutschen austauschte, der ihn in einer noch erhaltenen Zeichnung „konterfeite", vertritt das zu einer Tafel aneinandergestoßene Doppelbild der Münchener Pinakothek von 1522. Hier erscheint in leicht und frei geschwungener Landschaft der als heiliger Joseph verkleidete Stifter, von Magdalena geleitet, vor der milde thronenden Madonna, während auf der früheren Außentafel Mariä Verkündigung in bauschend flattern-

den Gewändern vor sich geht. Etwa fünf Jahre später, als er in Gesellschaft Mabuses eine prunkhafte Besuchsfahrt durch die ganzen Niederlande unternahm — eine Reise, die, ähnlich wie Dürer der unglückliche Ausflug nach Zeeland, dem von Kind auf Schwächlichen den Todeskeim eintrug —, mag er die in breiterer Form angelegte, jetzt in der Osloer Sammlung Langaard befindliche Madonna der früheren Kaufmannschen Sammlung gemalt haben.

Lucas' Hauptwerk als Gemälde, der 1526 für die Leidener Peterskirche ausgeführte Altar des Jüngsten Gerichts (Abb. 130), jetzt das Hauptstück des dortigen Museums, überrascht durch die milchig helle Gesamtfärbung und die verstandesmäßige Entschlossenheit, mit der das Emporsteigen aus der Erde, das Herumirren, Erwachen, Beten, stolze Schreiten der Seligen bis zur Angst und Verzweiflung der Verdammten deutlich gemacht ist. Am Himmel hat den Künstler, zum Schaden der Heilandsgestalt, am meisten das Problem glaubhafter Wolkenlager, an der Hölle die Aufgabe der Feuermalerei beschäftigt. — Krone des Werkes sind auf der Außenseite die fast lebensgroßen Gestalten der Apostel Petrus und Paulus, die in reichst ausgeschwungener Gesprächsbewegung und in tiefleuchtenden Farben an felsiger Meeresküste sitzen (Abb. 131). — Alle hier erlernten Zauber der Licht-, Feuer- und Dunkelwirkungen hat Lucas auf dem engsten Raume eines kleinen Hochbildes in reicher Weiterbildung der Heiligen Nacht Geertgens vereinigt, als er etwa 1527 das vielerzählende, vom Stiche gänzlich abweichende Louvrebild von Loth und seinen Töchtern, im Hintergrund das brennende Sodom, schuf.

131. Lucas van Leiden, Petrus und Paulus
Leiden, Museum

Dem feierlich gruppierenden Dürer etwa der „großen Kanone" und der Marter der Zehntausend kommt der Leidener in dem großen, 1527 datierten Temperabilde „Moses schlägt Wasser aus dem Felsen" im Nürnberger Germanischen Museum besonders nahe. Sein letztes Wort als Maler sagte er vielleicht in dem 1531 datierten Peterburger Bilde der Heilung des Blinden, mit dem er zugleich wohl die Summe des in seinen Panoramenstichen Erstrebten zog. Vielleicht unter dem Eindruck von Werken des seit einigen Jahren von der großen Reise heimgekehrten Jan van Scorel hat er hier eine innigste Verbindung stimmunggebender, tief und reichgebauter Landschaft mit einer erregt ein Ereignis erlebenden Menschengruppe erzielt und so wohl einen Augenblick in das gelobte Land Rembrandts hinabgeschaut. —

Manche Gemäldekomposition des Meisters, eine festlich in die Breite entwickelte Anbetung der Könige, eine von der rotbemantelten Rückenfigur Josefs beherrschte Geburt Christi sind nur in Kopien, anderes, wie

132. Jan van Scorel, Heilige Sippe. Obervellach, Kirche

Jahel und Sisera und der Triumph Davids nur in Nachstichen des 17. Jahrhunderts auf uns gekommen.

Als gemeinsame Arbeit des Lucas und eines ihm Nahestehenden wird neuerdings von Winkler die geistreich aber ungleich gemalte Predigtszene eines Heiligen im Rijksmuseum eingereiht, die ein Selbstporträt des Leideners zu enthalten scheint, und durch die reiche und neuartige Tiefenentwicklung der Kirche fesselt. Alleinige Arbeiten dieses Unbekannten, in welchem man den ebenfalls als Maler tätigen Bruder des Lucas, Dirk Huigensz. vermuten könnte, wären dann drei zusammengehörige Bilder in Hampton Court, und eine im Ausdruck hemmunglos starke Kreuzigung in Verona.

Durch die sichere und strenge Einfachheit seiner Umrißlinien geht über Lucas van Leiden der ersichtlich unter seinem Einfluß gebildete, hauptsächlich in Gouda tätige Friese Jan Swart van Groningen hinaus. Von allen holländischen Künstlern der Renaissance hätte dieser Maler vielleicht am meisten das Zeug zu einem Gegenwert Holbeins gehabt, wenn er nicht fast immer im Mittelpunktsakzent der Gefühle zu versagen pflegte. Durch Wilhelm Schmidt, später durch Beets und Curt Benedict ist das Werk dieses Künstlers, der bis zum Anfang der sechziger Jahre des Jahrhunderts gelebt zu haben scheint, mühsam nach Holzschnitten und verstreuten Zeichnungen zusammengesucht worden und erscheint im Augenblick weder gesichert noch geschlossen; die drei zweifelsfreien Stücke, eine in der Untermalung steckengebliebene Anbetung der Könige in Antwerpen, eine durch die tiefgestimmte und naturwahre Nordtiroler Landschaft stark überredende Johannispredigt in München und eine auf origineller Bühne aufgebaute Hochzeit zu Kana im Berliner Museum, lassen einen erstaunlich formsicheren, gänzlich ungotischen Meister erkennen, dem nur die Gestalt eines wundertätigen Heilands arg mißrät.

Für die Mit- und Nachwelt wurde das Malertum Jan Swarts zur Seite gedrängt durch die raschen und beherrschenden Erfolge eines Mannes, der am 1. August 1495 geboren, also nur ein Jahr jünger als Lucas, in seinem reichen und erst 1562 zu Ende gehenden Leben Gelegenheit hatte, der Malerei seines Landes ein neues Gesicht zu geben: Jan van Scorel.

Nach seinem Geburtsort, dem heute Schoorl genannten Dorfe bei Alkmaar ist er benannt. Er war geistlicher Herr und Maler, Musiker, Dichter und auch waffenkundig; wie sein jugendliches Selbstbildnis aus einer Tafel der Jerusalemsfahrer dartut, begeistert und hochmütig, ein echter Renaissancemeister im italienischen Sinne. Zuerst hatte er wohl bei dem vielleicht mit Jacob Cornelisz. verwandten Cornelis Willemsz in Haarlem, dann in Amsterdam bei Meister Jacob selber, später noch bei Mabuse in Utrecht gelernt. Als Fünfundzwanzigjähriger machte er sich zu einer großen Reise auf, die ihn über Speyer, Straßburg und Basel nach Nürnberg zu Dürer führte. Mit Empfehlungen Dürers an den Kardinal Lang von Wellenburg ausgerüstet, machte er auf dem Wege nach dem Süden in Kärnten halt, wo er 1520 für den Grafen Josef

133. Jan van Scorel, Hl. Magdalena. Amsterdam, Rijksmuseum

Frangipani und seine Gattin Apollonia Lang den heute noch erhaltenen, im Stil sich stark der Art des Jacob Cornelisz. anschließenden Obervellacher Altar malte, dessen Hauptbild die heilige Sippe innerhalb eines weit- und tiefgedehnten Burghofs darstellt (Abb. 132). Der „Pictor et Viator", wie er sich selber nannte, zog noch im selben Jahre über Venedig nach Jerusalem weiter, wodurch er sich den Rang eines Vertrauensmalers aller holländischen Jerusalempilger gewann. Wieder über Venedig und wohl sicher auch über Ferrara gelangte er nach Rom und wurde dort von seinem Landsmann Hadrian VI., dem einzigen Niederländer auf dem Stuhl Petri, zum Aufseher der päpstlichen Antikensammlung ernannt. Nach dem bereits 1523 eingetretenen Tode seines Beschützers kehrte er nach Holland zurück und nahm seinen Wohnsitz in Utrecht, wo er, einen Ruf des französischen Königs ausschlagend, mit wenigen Unterbrechungen bis an sein Lebensende blieb und es, trotz dauernden Zusammenlebens mit der schönen Agathe van Schoonhoven, bis zum Kanonikus der Marienkirche brachte.

Als das früheste datierbare Bild, das den von italienischen Eindrücken gewandelten Scorel zeigt, gilt der um 1525 von der Familie Lokhorst bestellte Palmsonntags-Altar auf Schloß Heeswijk. Für den gesunden malerischen Geschmack des Holländers zeugt es, daß er zwar Raffaels „Vision des Ezechiel" kopierte und den raffaelischen Loggien Bildmotive entnahm, aber zugleich von Dosso Dossis tiefgreifender Farbenglut so ergriffen wurde, daß er eine jetzt im Utrechter Museum bewahrte waldreiche Ruhe auf der Flucht nach Ägypten ganz im Geiste des Ferraresen auszuführen vermochte. Besonders stark scheint ihn die Tizianische Verbindung vornehm ruhender Gestalten mit sinnvoll gebauter Landschaft angeregt zu haben. Zeugnisse hierfür sind eine Reihe der liebenswürdigsten den figurenhäufenden Historien überlegenen Bilder des Meisters, wie die in gewinnender Haltung sitzende Magdalena des Rijksmuseums (Abb. 133) und die Haarlemer Taufe Christi. Giorgiones Venus dichtete er, zugleich mit Anklängen an Palma, zu der jetzt dem Rijksmuseum gehörigen Kleopatra um.

Bleibendes und allgemein Zugängliches hat Scorel im Porträt geschaffen. Er weiß eine Figur in scharfer Umrißzeichnung und doch breiter Malweise vor hellen Landschaftsgrund zu stellen, wie auf dem Berliner Bilde eines kränklich ausschauenden Mannes, das auf der Rückseite die schlanke Gestalt einer Lukretia sehen läßt. Er malt die Geliebte Agathe van Schoonhoven mit lauschend hingegebenem Blick und leise zeigender Hand (1529 Rom, Galerie Doria), hell gegen hell den frohgemuten knabenhaften Schüler mit dem Pinsel (1531, Rotterdam, Abb. 134). Den in der Einzelgestaltung sprechend lebendigen, in der Anordnung über Überliefertes noch nicht hinausgreifenden Breittafeln der Jerusalemfahrer in Utrecht und

134. Jan van Scorel, Schüler mit Pinsel. Rotterdam

Haarlem sind als Aufbau die Familiengruppen überlegen, die er beim Mahle mit köstlich wilden Kindern (Kasseler Galerie), aber auch ernst um die Leiche eines toten Sprößlings versammelt (Groninger Museum), festzuhalten wußte.

Tiefer, peinigender als Scorel ging die schärfste Kraft der italienischen Hochrenaissance, Michelangelos antikisches Ringen dem langjährigen Schüler Scorels, dem 1498 geborenen und erst 1574 verstorbenen Maarten van Heemskerck ins Blut. Sein 1532, also vor der großen Romfahrt gemaltes Bild des die Madonna abschildernden Lucas im Haarlemer Museum besitzt reine Farbenklänge und enthält in einer weinlaubbekränzten Nebengestalt und einem leuchterhaltenden Engel das ganze frohe Grüßen des Südens an den Norden. Mit unendlichem Fleiß nahm Heemskerck in seinen Skizzenbüchern die Ruinen und Statuen Roms auf. In manchem Altarbild verdirbt er sich die besten Wirkungen durch bramarbasierende Muskelverrenkungen, doch leuchtet aus dem angelernten Aktprunk immer wieder ursprünglich Gesehenes, wie der dunkle Lockenkopf eines Neapolitanerjungen, hervor. Reichste Hingegebenheit des Zeichners kann der späten Beweinung Christi von 1566 im Delfter Rathaus nicht abgesprochen werden.

Massys und Lucas van Leiden, Mabuse und Scorel haben, jeder in seiner Art, die Grundlage für die spätere vielgestaltige Entwicklung der niederländischen Malerei in der Blütezeit des 17. Jahrhunderts geschaffen. Die freie, aufgelockerte Landschaftsentwicklung des Massys, seine Schächer und Schergen, Ehepaare und Wechslergruppen werden von Joos de Momper und anderen Landschaftern, von David Teniers, Brouwer, Ryckaert zum Gegenstand besonderer Gemälde gemacht. Lucas van Leiden hatte das Rüstzeug geliefert, mit dem, nach verschiedenen Richtungen ausgreifend, Rembrandt und Jan Steen nach dem Gesetz ihrer selbstherrlichen Persönlichkeit wirtschaften konnten. Die letzte Linienvollendung Raffaels, die hohe Einseitigkeit Michelangelos vermochte, das wurde bald eingesehen, der nordischen Kunst nicht dauernd Gesetz zu werden. Wenn Gossaert den einschmeichelnden Farbenschmelz der Mailänder Lionardo-Schule nach dem Norden brachte, so wurde er in der geschichtlichen Wirkung von Scorel verdrängt, der die Verbindung mit der breiten, meisterlichen Farbenauflösung der Ferraresen und vor allem der Venezianer herstellte.

Dafür, daß das Experimentieren mit der von Orley in Brüssel eingeführten Sprache der späten Raffaelschule die gesunden, dem Erdboden entstammenden Kräfte der niederländischen Malerei nicht verbrauchte, sorgten zwei um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Malerei in beiden Hälften der Niederlande betreuende Meister: Pieter Aertsen, der aus Amsterdam stammend und nach Antwerpener Schulung dorthin zurückgewandert, zum Homer der Marktbauern und des Küchengesindes wurde, und der große Pieter Brueghel, der mit

geringerem Phantasieschwung aber greifbarerer Fleischlichkeit die satirische Volksmalerei des Vorläufers Hieronymus Bosch wieder aufnimmt. Freud und Leid seines unter spanischem Druck schwer atmenden Volkes weiß er, Landschaft und Menschen trennungslos vermählend, wiederzupiegeln. In dem großgedachten Neapeler Bilde der ins Wasser stürzenden Blinden bietet er ein stärkstes Sinnbild der Unvollkommenheit alles menschlichen Strebens — ein Sinnbild, das durch die Überwindung auch solchen Gegenstandes ermutigende Kraft gewinnt.

Literatur.

Über Quinten Massys und seine Zeitgenossen:

M. J. Friedländer, Der Meister des Morrison-Altars, Zeitschr. für bildende Kunst N. F. 26, 1915, S. 12 ff. — Ders., Der Meister von Frankfurt, Jahrb. d. preuß. Kunsts. 38 (1917), S. 135 ff. — Walter Cohen, Studien zu Q. Massys, Bonn 1904. — Jean de Bosschère, Q. Metsys, Brux. 1907. — Harald Brising, Q. Massys und der Ursprung des Italianismus in der Kunst der Niederlande, 2. Aufl., Leipzig 1908. (Franz. Ausgabe: Essai sur l'Italianisme dans l'art des Pays-Bas, Upsala 1909.) — G. Hulin de Loo, An unknown portrait by Q. Metsys, Burl. Magazine 44 (1924), S. 272 ff.

Über Jan Joestsz. van Calcar und Joos van Cleve:

Carl Justi, Der Altarschrein des Licenciaten Gonzalez in San Salvador in Valladolid, Jahrb. d. preuß. Kunsts. 8 (1887), S. 24 ff. — St. Beissel S. J., Das Leben Jesu Christi von Jan Joest, München-Gladbach 1900. — Ludwig von Baldaß, Joos van Cleve, Der Meister des Todes Mariae, Wien 1925.

Über Patinir, Bles und die Manieristen:

L. v. Baldaß, Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Brueghel, Jahrb. d. Wiener Kunsts. Bd. 34 (1918), S. 111 ff. — M. J. Friedländer, Die Antwerpener Manieristen, Jahrb. d. preuß. Kunsts. 36 (1915), S. 65 ff. — Ders., Die niederländischen Manieristen, Seemanns Bibliothek der Kunstgeschichte, Bd. 3, Leipzig 1921. — Ders., Jan Wellens de Cock, Zeitschr. für bildende Kunst N. F. 29 (1918), S. 67 ff. — Paul Wescher, Um Jan de Cock, Zeitschr. für bildende Kunst N. F. 59 (1925/26), S. 147 ff.

Über Jan Gossaert und Barend van Orley:

E. Weiß, Jan Gossaert gen. Mabuse, Sein Leben und seine Werke, Parchim 1913. — Achille Ségard, Jan Gossaert dit Mabuse, Bruxelles 1923. — Friedrich Winkler, Die Anfänge J. G.s, Jahrb. d. preuß. Kunsts. 42 (1921), S. 5 ff. — M. J. Friedländer, Bernaert van Orley, Jahrb. d. preuß. Kunsts. 29 (1908), S. 225 ff. und 30 (1909), S. 9 ff., S. 89 ff., S. 155 ff.

Über Jan Mostaert und Jacob Cornelisz:

Sander Pierron, Les Mostaert, Brux. et Paris 1912. — E. Weiß, Ein neues Bild Jan Mostaerts, Zeitschr. für bildende Kunst N. F. 20 (1909), S. 215 ff. — Grete Ring, Ein Bildnis der Justine van Wassenaar von Jan Mostaert, Repertorium für Kunstwissenschaft 33 (1910), S. 418 ff. — Ludwig Scheibler, Die Gemälde des Jacob Cornelisz von Amsterdam, Jahrb. d. preuß. Kunsts. 3 (1882), S. 13 ff. — J. F. M. Sterck, Jacob Cornelisz en zijne schilderijen in de Kapel ter Heilige Stede, Oud Holland 13 (1895), S. 193 ff. — Campbell Dogson, Eine Apostelserie von J. C., Jahrb. d. preuß. Kunsts. 31 (1910). — Kurt Steinbart, Die Tafelgemälde des J. C. van Amsterdam, Straßburg 1922.

Über Lucas van Leiden, seine Vorgänger und Zeitgenossen:

Franz Dülberg, Die Leidener Malerschule I, II, Berlin (Dissertation) 1899. — Ders., The feeding of the Five Thousand by Cornelis Engelbrechtszoon, Burlington Magazine 43 (1923), S. 173 ff. — Paul Wescher, Zur Chronologie der Gemälde des Cornelis Engelbrechtsen, Zeitschr. für bildende Kunst N. F. 58 (1924/25), S. 96 ff. — Friedrich Winkler in Zeitschr. für bildende Kunst 61 (1927/28), S. 273 ff. — Walter Cohen in Thieme-Beckers Künstlerlexikon 10, S. 526 ff. — Franz Dülberg, Das Jüngste Gericht des Lucas van Leyden, Repertorium für Kunstwissenschaft 1899, S. 30 ff. — N. Beets, Lucas de Leyde, Brux.-Paris 1913. — Rosy Kahn, Die Graphik des L. v. L., Straßburg 1918. — Ludwig von Baldaß, Die Gemälde des L. v. L., Wien 1923. — Max J. Friedländer, L. v. L., in Meister der Graphik, Leipzig 1926. — Curt Benedict, Jan Swart van Groningen als Maler, Zeitschr. für bildende Kunst N. F. 58 (1924/25) I, S. 174 ff.; II, S. 240 ff.

Über Scorel, Heemskerk und die Meister der Jahrhundertmitte:

G. H. Hoogewerff, Jan van Scorel, Haag 1924. — Leon Preibisz, Maarten van Heemskerk, Leipzig 1911. — J. Sievers, Pieter Aertsen, Leipzig 1908. — R. de Bastelaer et G. Hulin de Loo, P. Brueghel l'ancien, Son oeuvre et son temps, Brux. 1905. — M. J. Friedländer, Pieter Brueghel, Berlin 1921.

Personenverzeichnis.

Die Abbildungen des vorliegenden Bandes sind in dem Register durch Sternchen hinter den Seitenzahlen hervorgehoben.

Aertsen, Pieter 172
Altdorfer, Albrecht 147
Angelico da Fiesole, Frater 79

Baldung Grien 27
Beer, Jan de 150
Bellegambe, Jean 159
Bellini, Giovanni 120
Benson, Ambrosius 135
Berruguete, Pedro 83
Bosch, Hieronymus 13, 76, 105, 106, 107*, 108*, 109, 110*, 111*, 112*, 113*, 114, 115, 118, 134, 136, 139, 143, 147, 148, 149, 150, 161, 164, 167
Bouts, Albert 92
Bouts, Dierick 62, 65*, 66*, 67*, 68*, 69, 70*, 71*, 72*, 73*, 75, 76, 78, 88, 95, 96, 102, 105, 106, 116, 118, 121, 127, 128, 129, 130, 131, 139, 141, 142, 148, 152, 164
Bramante, 21
Brouwer 172
Brueghel, Pieter 27, 85, 107, 113, 164, 172
Brügger Meister von 1473 127*
Brügger Meister von 1500 128
Bruyn, Barthel 144
Bugatto, Zanetto 61
Buys, Cornelis 163

Calcar, Jan Joest van 143*, 144, 160
Carpaccio 116, 123
Christus, Petrus 14, 30, 31, 32*, 33*, 34*, 71, 138, 142
Cleve, Joos van 143, 144*, 145*, 149, 156
Clouet, Francois 159
Cock, Jan Wellensz. de 106, 149*, 152, 164
Cock, Mathys 149
Coninxloo, Jan von 159
Cornelis, Albert 135
Cornelisz, Jakob 103, 170, 171
Coter, Colyn de 94, 138, 155
Cranach, Lucas 109, 162, 165

Daret, Jacques 36, 39, 42, 43*
David, Gerard 60, 92, 96, 116, 128, 129*, 130, 131*, 132*, 133*, 134*, 135, 139, 144, 147, 148, 151, 152, 154, 163
Dürer 2, 27, 86, 91, 102, 108, 120, 129, 134, 135, 139, 141, 146, 148, 151, 152, 153, 154, 157, 167, 168, 170

Engelbrechtsen, Cornelis 96, 105, 108, 149, 164*, 165*, 166*
Eyck, Hubert van 1*—19, 30, 42, 62, 68, 72, 74, 78, 94, 96, 106, 129, 138
Eyck, Jan van 1*—29*, 30, 31, 32, 33, 35, 46, 50, 51, 56, 58, 60, 62, 68, 72, 74, 78, 86, 94, 95, 96, 106, 129, 135, 138

Geertgen van Sint Jans 75, 76, 88, 96, 97*, 98, 99*. 100*, 101*, 102, 103, 105, 106, 107, 114, 116, 129, 130, 135, 138, 139, 144, 150, 152, 159, 160, 164, 165, 169
Geertgen — Nachfolger 103
Ghirlandajo, Domenico 85
Goes, Hugo van der 60, 69, 78, 83, 84*, 85*, 86*, 87*, 88, 89*, 90*, 91*, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 102, 106, 107, 114, 116, 121, 123, 126, 130, 131, 132, 135, 139, 141, 142, 145, 151, 152, 164
Goltzius, Julius 124
Gossaert, Jan 92, 137, 150, 151*, 152*, 153*, 154*, 155, 156, 158, 170, 172
Greco 61, 123
Groningen, Jan Swart van 170
Grünewald 165

Haarlem, Jacob von 160
Hameel, Allart du 114
Hausbuchmeister 127
Heemskerck, Maarten van 172
Herlin, Friedrich 61
Holbein, Hans d. A. 88, 146
Holbein, Hans d. J. 139, 154, 170
Huigeosz, Dirk 170

Isenbrant, Adriaen 134, 135

Jacobsz, Dirks 163
Joestszoon, Jan s. Calcar

Kock, Lucas Cornelisz. 166
Kunst, Pieter Cornelisz. 166

Laethem, Jacob van 93*
Lanckart, Jan s. Provoost
Leiden, Aertgen van 166
Leiden, Lucas van 108, 111, 135, 137, 142, 152, 158, 164, 166, 167*, 168*, 169*, 170, 172
Leyen, Jan van s. Cock, Jan Wellensz. de
Lionardo da Vinci 108, 137, 141, 146, 154, 155
Lippi, Filippino 154
Lochner, Stefan 116

Mabuse s. Gossaert
Marmion, Simon 135
Masaccio 21, 26
Massys, Cornelis 143
Massys, Jan 141, 143
Massys, Quinten 27, 78, 133, 134, 136, 137, 138, 139*, 140*, 141*, 142*, 143, 146, 147, 149, 158, 172
Meister des Antwerpener Marienaltars 103
Meister mit den Baudrollen 39
Meister der Barbaralegende 93
Meister des Bartholomäusaltares 91
Meister von Delft 164
Meister von Flemalle 36*, 37*, 38*, 39*, 40*, 41*, 42, 43, 46, 48, 51, 61, 74, 91, 94, 105, 128, 142, 145, 162
Meister von Frankfurt 88, 139, 140, 144
Meister von Hooghstraaten 139
Meister der Katharinenlegende 93
Meister der Lucialegende 127, 162
Meister mit dem gestickten Laub 94
Meister der Lyversbergschen Passion 74
Meister der Magdalenenlegende 155
Meister des Marienlebens 74
Meister des Morrison-Altars 138*, 140, 153
Meister von Moulins 92
Meister von Sankt Severin 164
Meister des Orsoy-Altars 155
Meister mit dem Papagei 159
Meister von Ste. Gudule 94*
Meister der Tiburtinischen Sibylle 74
Meister des Todes Mariä s. Cleve, Joos van
Meister der Turiner Anbetung der Könige 164
Meister der Ursulalegende 127
Meister der Virgo inter Virgines 70, 103, 104*, 105, 106, 107, 129, 135, 164
Meister der weiblichen Halbfiguren 134, 158*, 159
Melozzo da Forli 81, 82
Memling, Hans 54, 60, 61, 71, 96, 116, 117*, 118*, 119*, 120*, 121*, 122*, 123, 124*, 125*, 126*, 127, 128, 131, 132, 133, 135, 145
Michelangelo 57, 137, 172
Momper, Joos de 149, 172
Morales, Luis de 61
Mostaert, Jan 74, 75, 159, 160*, 161*

Oostzanen, Jacob Cornelisz. van 101*, 102*, 103
Orley, Bernaert van 155*, 156*, 157*, 172
Ouwater, Albert van 55, 75, 76, 96, 100, 101, 102, 105, 128, 129, 130
Overbeke, Adriaen van 150

Patinir, Joachim de 107, 143, 146, 147, 148*, 149. 150, 159
Patinir, Herri 148, 149
Paul von Limburg 2, 6, 10
Perréal, Jean s. Meister von Moulin
Provoost, Jan 135, 136*

Raffael 91, 114, 137, 153, 155, 156, 157, 158. 171, 172
Rembrandt 74, 88, 95, 108, 123, 126, 159, 172
Rillaer, Jan van 159
Romano, Giulio 157
Roymerswale, Marinus van 142
Rubens, Peter Paul 61, 126, 143
Ryckaert 172

Schonganer, Martin 48, 61, 90, 152
Scorel, Jan van 137, 169, 170*, 171*, 172
Sluter, Claus 9, 36
Spinelli, Nicolo di Forzone 117
Steen, Jan 159, 172

Teniers, David 172
Tennissen, Cornelis 163

Vellert, Dirk 150, 151
Vermeyen, Cornelis 159

Wassenhove, Joos van 78, 79*, 80*, 81*, 82*, 83, 95
Weyden, Goosen van der 138
Weyden, Roger van der 34, 35, 36, 38, 39, 40, 42, 44, 45*, 46, 47*, 48*, 49*, 50*, 51*, 52*, 53*, 54, 55*, 56*, 57*, 58*, 59, 60*, 61, 62, 65, 67, 71, 72 73, 74, 79, 86, 88, 91, 94, 95, 96, 102, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 127, 131, 138, 140, 141, 142, 156, 161

Ortsverzeichnis.

Aachen: Museum: Meister der Ursulalegende 127.
Agram: Museum: Meister der Virgo inter Virgines 104, 105.
Aix-en-Provence: Museum: Meister von Flémalle 41, 42.
Amsterdam: Kupferstichkabinett: Eyck, Zeichnung 28.
— Rijksmuseum: Cornelis Buys 163. Joos van Cleve 146. Jan Wellensz. de Cock 150. Colijn de Coter 94. Meister von Delft 164. Engelbrechtsen 164, 165. Geertgen 100, 101*, 102. Nachfolger Geertgens 103. Kreuzigung 18*, 19. Lucas van Leiden 170. Gedenktafel der Herren von Montfort 17*, 19. Jan Mostaert 160. Jacob Cornelisz. van Oostzanen 162, 163*. Herri Patinir 149. Jan van Scorel 171*. Unbekannter Meister, Kreuzigungsaltar 70. Meister der Virgo inter Virgines 104.
Amsterdam: Sammlung Dr. Beets: Engelbrechtsen 165*. Meister der weiblichen Halbfiguren 158*, 159.
— Sammlung Cassirer: Roger van der Weyden 58.
Amsterdam: Sammlung Tietje: Joos van Cleve 146.
Anderlecht bei Brüssel: Kirche: Bosch 107.
Antwerpen: Museum: Eyck, Hl. Barbara 24. Eyck, Madonna am Springbrunnen 26, 27*. Gerard David 129. Bernaert van Orley 157. — Jan Swart van Groningen 170. Kreuzigung 17*,

19. Meister des Marienaltars 103. Quinten Massys 140*, 141, 142. Hans Memling 120.
Antwerpen: Museum Mayer van den Bergh: Jan Mostaert 102. Roger van der Weyden 50, 54, 55*.

Baltimore: Sammlung H. Walters: Hugo van der Goes 89.
Barnard Castle: Bowes-Museum: Meister der Virgo inter Virgines 105.
Basel: Museum: Engelbrechtsen 165.
Beaune: Dierick Bouts 67.
Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum: Meister des Antwerpener Marienaltars 103. Meister des Bartholomäusaltars 91. Jan de Beer 150. Dierick Bouts 70, 71. Bosch 112, 113, 147. Petrus Christus, Flügelbilder 32, 33. Petrus Christus, Frauenbildnis 31. Petrus Christus, Hl. Barbara mit Kartäuser 31. Joos van Cleve 144*, 146. Jacques Daret 43, 44. Gerard David 129*, 133*, 134. Engelbrechtsen 164, 165. Eyck, Bildnis Arnolfini 23, 32. Eyck, Christusbild 26. Eyck, Bildnis eines Vliesritters 25. Eyck, Kreuzigung 14. Eyck, Madonna in der Kirche 14, 15, 16, 17 (Tafel II)*. Eyck, Mann mit den Nelken 15, 16. Meister von Flémalle 36*, 37, 40, 42, 52. Geertgen 101, 102, 103. Hugo van der Goes 86, 87 90, 91, 92, 98, 100. Jan Swart van Groningen 170. Jacob van Laethem? 93 Lucas van Leiden 107, 108. Mabuse 152|153*, 154. Simon Marmion 135. Quinten Massys 142. Hans Memling 118, 124, 125. Jan Mostaert 101. Jacob Cornelisz. van Oostzanen 162. Bernaert van Orley 155. Ouwater 55, 75, 76, 100. Jan Provoost 136. Jan van Scorel 171. Unbek. Meister des 15. Jhs. (Kreuztragung) 14. Meister der Virgo inter Virgines 104. Joos van Wassenhove? 82. Roger van der Weyden 45, 46, 48*, 56, 58, 59, 61. Taf. III.
— Kupferstichkabinett: Bosch (Zeichnung) 114. Eyck, Zeichnung 28. Zeichnung nach Ouwater 76.
— Privatbesitz: Dierick Bouts, 73.
— Sammlung Hainauer (vormals): Jan Mostaert 161.
— Sammlung Oppler: Petrus Christus, Madonna 31.
— Sammlung Weseudonck: Joachim de Patinir 148.
Bern: Historisches Museum: Roger van der Weyden, Teppiche 52, 53.
Bonn: Provinzialmuseum: Meister des Antwerpener Marienaltars 103. Jan Mostaert 161.
Boston: Museum: Joos van Cleve 146. Mabuse 154. Roger van der Weyden 50.
Braunschweig: Galerie: Nachfolger Geertgens 103.
— Museum: Lucas van Leiden 108.
Bremen: Kunsthalle: Lucas van Leiden 108.
Brügge: Akademie: Eyck, Madonna des Kanonikus v. d. Paele 23, 24. Eyck, Bildnis seiner Gattin 25*. 26. Hugo van der Goes 90*, 91, 95. Hans Memling 120.
Brügge: Jakobskirche: Brügger Meister d. Lucialegende 127.
— Johannesspital: Hans Memling 118, 119*, 123, 124*, 125*, 126, 127.
— Kloster der Soeurs Noires Meister der Ursulalegende 127.
— Liebfrauenkirche: Gerard David 134. Bernaert von Orley 159.
— Museum: Bosch 109. Gerard David 130*, 131*. Jan Provoost 135, 136*.
— Sammlung Renders: Roger van der Weyden 58.
— St. Sauveur: Dierick Bouts 68*, 69, 73, 88. Brügger Meister von 1500 128. Kreuzigung 18*, 19.
Brüssel: Bibliothek: Chroniques du Hainaut 60.
— Bürgerspital: Bernaert van Orley 156.
— Gemäldegalerie: Dierick Bouts 66*, 73. Cornelis Buys 163. Petrus Christus 34*. Meister von Flémalle 42. Nachfolger Geertgens 103. Hugo van der Goes 80. Jacob van Laethem? 93. Lucas van Leiden 108. Quinten Massys 139*, 140*, 141. Hans Memling 117, 120*, 121*. Jan Mostaert 100, 101*. Bernaert van Orley 155, 156, 157*, 158. Roger van der Weyden 50, 58, 59, 61.
— Rathaus: Dierick Bouts 65. Roger van der Weyden 51, 52, 61.
— Sammlung Dansette: Bernaert van Orley 157.
— Ste. Gudule: Bernaert van Orley 159.
Budapest: Museum: Colijn de Coter 94. Gerard David 130. Engelbrechtsen 165. Bernaert van Orley 156. Unbek. Meister des 15. Jhs. (Kreuztragung) 14. Hans Memling 124.
— Sammlung Baumgarten: Meister der Barbaralegende 93.
— Sammlung Herczog: Nachfolger Hugo v. d. Goes 92*.

Caen: Sammlung Mancel: Roger van der Weyden 58.
Calcar: Nikolaikirche: Jan Joest van Calcar 143.
Cambridge: Fitzwilliam-Museum: Joos van Cleve 146.
Chantilly: Bibliothek: Stundenbuch 10, 15, 138.
Chatsworth: Herzog von Devonshire: Hans Memling 110, 117*, 125.
Chikago: Museum: Roger van der Weyden 58.
— Sammlung Ryerson: Lucas van Leiden 108.
Compiègne: Qu. Massys 143.

Danzig: Marienkirche: Hans Memling 54, 118*.
Darmstadt: Museum: Gerard David 130.
Delft: Rathaus: Maarten van Heemskerck 172.
Dessau: Museum. Dierick Bouts 70.
— Schloß: Petrus Christus 31. Museum: Memling (?) 125. Roger van der Weyden 59.
Detroit: Museum: Jan Provoost 136.
Dijon: Museum: Meister v. Flémalle 39, 40*, 44.
Douai: Museum: Unbekannter Meister 76.
Dresden: Kupferstichkabinett: Zeichnung nach Ouwater 76.
— Staatsgalerie: Joos van Cleve 145. Engelbrechtsen 165. Eyck, Reisealtärchen 23, 33. Herri Patinir 149. Bernaert van Orley 159.
Düsseldorf: Sammlung Hautn: Jan Provoost 136.

Edinburgh: Holyrood Palast: Hugo van der Goes 89*, 95.
Escorial: Bosch 108, 109, 110*, 111*, 113. Patinir 148. Roger van der Weyden 46, 47*, 48, 57, 61, 62, 74.

Florenz: Bargello: Dierick Bouts 72.
— Uffizien: Joos van Cleve 145, 146. Hugo van der Goes 84*, 85, 88, 91, 95, 130. Meister der Virgo inter Virgines 104. Hans Memling 120*. Herri Patinir 149. Roger van der Weyden 57.
Frankfurt: Städt. Museum: Meister v. Frankfurt 139.
— Staedelsches Kunstinstitut: Dierick Bouts 72. Petrus Christus 33. Gerard David 132. Eyck, Bildnisziechnung 10. Eyck, Lucca-Madonna 23 Eyck, Zeichnung 28. Quinten Massys 143. Meister v. Flémalle 38*, 39. Meister v. Frankfurt 139. Meister der Tiburtinischen Sibylle 74. Roger van der Weyden 56, 57.

Gent: Museum: Bosch 108*, 112.
— Engelbrechtsen 164.
— St. Bavo: Brüder Eyck 1*, 2*, 3*, 4*, 5*, 6*, 7*, 8*, 9*, 10—14, 45, 54, 78, 80, 125, 129. Jacob van Haarlem 160. Joos van Wassenhove 80.
Genua: Palazzo Bianco: Gerard David 133.
— Palazzo Brignole-Sale: Gerard David 134.
— San Donato: Joos van Cleve 146.
Glasgow: Museum: Meister von Moulin 92.
Gorhambury: Sammlung Earl of Verulam: Petrus Christus 31.
Granada: Dom. Roger van der Weyden 41, 44, 45*, 56, 59.
— Königskapelle: Dierick Bouts 70, 72, 73.
Groningen: Museum. Jan van Scorel 172.

Haag: Mauritshuis: Jacob Cornelisz. van Oostzanen 163. Roger van der Weyden 59.
— Sammlung Valkenburg: Lucas van Leiden 108.
Haarlem: Museum: Geertgen 97. Maarten van rieemskerck 172. Jan van Scorel 171.
— Sammlung Koenigs: Bosch 108.
— Sammlung van Stolk: Jan Mostaert 162.
Hamburg: Kunsthalle: Jan Provoost 136.
Hampton Court: Mabuse 154. Bernaert van Orley 159.
Hannover: Kestner-Museum: Petrus Christus 33.
Hermannstadt: Bruckenthalsche Galerie: Eyck, Bildnis 10.
Horgstraeten: Kirche: Josephslegende 41.

Kassel: Gemäldegalerie: Joos van Cleve 146. Hugo van der Goes 87. Jacob Cornelisz. van Oostzanen 161*, 162, 163. Bernaert van Orley 156. Jan van Scorel 172.
Kiew: Sammlung Khanenko: Nachfolger Hugo v. d. Goes 92.
Köln: Sammlung Clemens: Jan Wellensz. de Cock 150.
— Wallraf-Richarts-Museum: Bosch 107. Joos van Cleve 145. Geertgen-Schüler 103.
Kopenhagen: Museum: Petrus Christus 31. Eyck, Bildnis (Kopie) 10. Mabuse 153, 154. Jan Mostaert 102.

Leiden: Museum: Engelbrechtsen 164*, 165. Lucas van Leiden 108*, 109*.
Leipzig: Museum: Eyck, Stifterbildnis 25. Geertgen (Kopie) 101.
Lille: Museum: Dierick Bouts 67. Bosch (Kopie) 114.
Lissabon: Museum: Bosch 112*, 113.
Liverpool: Art Institution: Jan Mostaert 100. Meister v. Flémalle, Kopie 38.
— Walker Art Gallery: Meister der Virgo inter Virgines 104*, 105.
London: Brit. Museum: Bosch (Zeichnung) 114. Bernaert van Orley 156. Roger van der Weyden 57.
— Nationalgalerie: Dierick, Bouts 71*, 72*, 73. Petrus Christus 32, 33*. Gerard David 128*, 129, 132, 134*. Eyck, Bildnis 20, 22*, 23, 62. Meister v. Flémalle 39*, 40. Geertgen 101, 102*. Hugo van der Goes 91. Lucas van Leiden 108. Mabuse 151*, 154. Brügger Meister von 1500 128. — Meister von Delft 104. Meister des Morrison Altars 138*. H. Memling 125. Jan Mostaert 102. Joos van Wassenhove? 82. Roger van der Weyden 51, 52*, 55, 56*, 59.
— Sammlung A. Brown: Dierick Bouts 71.
— Sammlung Durlacher: Roger van der Weyden 60.
— Sammlung Earl of Powis: Roger van der Weyden 56, 59.
— Sammlung Northbrook: Roger van der Weyden 50.
— Sammlung Samuel: Roger van der Weyden 58, 59.
— Sammlung Dario Venables: Bernaert van Orley 156.
— Sammlung Wernher: Quinten Massys 142.
— Tate-Gallery: Nachfolger Geertgeos 103.
Longford Castle: Sammlung Earl of Radnor: Quinten Massys 143.
Löwen: Museum: Meister v. Flémalle 40, 41*.
— Peterskirche: Dierick Bouts 65*, 68, 70, 74.
Lübeck: Marienkirche: Hans Memling 124.
Lützschena: Roger van der Weyden 41, 49*, 72.
Lyon: Museum: Gerard David 130. Quinten Massys 140.

Madrid: Prado: Bosch 106, 107*, 112, 113, 114. Dierick Bouts 72, 73*. Joos van Cleve 140. Mabuse 152. Quinten Massys 143. Brügger Meister von 1500 128. Meister v. Flémalle 37, 41, 42, 55. Unbek. Meister des 15. Jhs.: 12, 13. Hans Memling 119. Jan Mostaert 161. Bernaert van Orley 156. Joachim de Patinir 143, 147*, 148. Roger van der Weyden 59.
— Schloß Bernaert van Orley (Webereien) 159. Roger van der Weyden 58.
— Sammlung Pablo Bosch: Gerard David (Kopie) 133.
— Sammlung Traumann: Gerard David 130, 134. Meister v. Flémalle 42.
Mailand: Ambrosiana: Geertgen 102. Bernaert van Orley 156.
— Bibliothek Trivulzi: „Heures de Milan" 10, 11, 13, 14, 65.
— Brera: Jan de Beer 150.
— Sammlung Crespi: Roger van der Weyden 59.
Melbourne: Museum: Eyck, Madonna 21*, 22.
Minneapolis: Sammlung Jones: Nachfolger Geertgens 103.
Moschen: Sammlung Graf Thiele-Winkler: Bernaert van Orley 159.
München: Ältere Pinakothek: Dierick Bouts 69, 70*, 74. Joos van Cleve 145*. Colijn de Coter 94. Engelbrechtsen 165, 166. Jan Swart van Groningen 170. Lucas van Leiden 108. Mabuse 154. Meister von Moulin 92. Hans Memling 123. Bernaert van Orley 155, 158, 159. Roger van der Weyden 48, 50, 51*, 60*.
— Sammlung v. Bissing: Jan Joestszoon 144. Jan Wellensz. de Cock 149.
— Sammlung Carstanjen: Quinten Massys 140.
— Sammlung Oertel: Jan Mostaert 162.
Neapel: Nationalmuseum: Jacob Cornelisz. van Oostzanen 162*, 163.
— Sammlung Marchese del Vasto: Bernaert van Orley 159.
Neuwied: Sammlung Fürst zu Wied: Bernaert van Orley 150.
New York: Metropolitan-Museum: Bosch 106. Petrus Christus 33, 34. Engelbrechtsen 166. Hugo van der Goes 89. Quinten Massys 142. Meister der Virgo inter Virgines 105. Hans Memling 122*. Bernaert van Orley 150*. Ouwater 76. Roger van der Weyden 44, 60.
— Sammlung Blumenthal: Joos van Wassenhove 80.
— Sammlung Friedsam: Roger van der Weyden 55, 56, 57.
New York: Sammlung Goldman: Petrus Christus 33.
— Sammlung Huntington: Roger van der Weyden 58.
— Sammlung Ph. Lehmann: Petrus Christus, Hl. Eligius, 32, 33*.
— Sammlung Morgan: Jacques Daret 43*, 44.
Nürnberg: Germanisches Museum: Lucas van Leiden 109. Mabuse 154. Roger van der Weyden? Zeichnung 48.

Obervellach: Kirche: Jan van Scorel 170*, 171.
Offem: Graf Limburg-Stirum: Engelbrechtsen 165.
Oslo: Sammlung Langaard: Lucas van Leiden 169.
Oxford: University Gallery: Bosch (Zeichnung) 114. Hugo van der Goes 91.

Palermo: Museum: Mabuse 152.
Paris: Louvre: Bosch 114. Dierick Bouts 67*, 69, 71, 73, 74. Joos van Cleve 145, 146. Colyn de Coter 94. Gerard David 131. Eyck, Madonna des Kanzlers Rolin 20*, 21, 23, 25, 50. Eyck, Zeichnung 28. Geertgen 99. Jacob van Laethem 93*. Lucas van Leiden 169. Mabuse 154. Simon Marmion 135. Quinten Massys 141*, 142. Meister von Ste. Gudule 94*. Meister von Moulin 92. Hans Memling 118, 121, 125, 126. Jan Mostaert 161. Bernaert van Orley 150. Joos van Wassenhove 81. Roger van der Weyden 48, 49, 54, 57*, 61.
— Museum André: Joos van Cleve 145. Quinten Massys 142, 143.
— Kunsthandel: Roger van der Weyden 60.
— Petit Palais: Jacques Daret 43, 44.
— Sammlung Carvalho: Bernaert van Orley 156.
— Sammlung Dannat: Jan Massys 143.
— Sammlung Flersheim: Engelbrechtsen 165.
— Sammlung Kleinberger: Petrus Christus, Christuskopf 33.
— Sammlung Mersch: Mabuse 154.
— Sammlung Pourtalès: Quinten Massys 142.
— Sammlung Edm. de Rothschild: Engelbrechtsen 165. Eyck, Madonna mit dem Kartäuser 24.
— Sammlung M. de Rothschild: Roger van der Weyden 53.
— Sammlung Le Roy: Gerard David 134. Meister der Virgo inter Virgines 105.
— Sammlung Schickler: Gerard David 132.
— Sammlung Adolphe Schloss: Petrus Christus 34. Bernaert van Orley 156.
Paris: Sammlung Wareneck: Dierick Bouts 71.
— Sammlung Wildenstein: Meister v. Flémalle 40.
Petersburg: Eremitage: Eyck 23, 80. Hugo v. d. Goes 87. Dierick Bouts 73. Lucas van Leiden 169. Mabuse 152*. Meister v. Flémalle 41. Unbek. Meister des 15. Jhs. 14. Jan Provoost 136. Roger v. d. Weyden 50.
Philadelphia: Sammlung Johnson: Dierick Bouts 70. Bosch 106, 107, 108. Joos van Cleve 146. Eyck, Stigmatisation 25. Hugo van der Goes 85. Jan Mostaert 162. Meister v. Flémalle 40. Meister des Morrison-Altars 139. Roger van der Weyden 54.
Pisa: Museum: Brügger Meister der Lucialegende 127.
Prag: Rudolphinum: Geertgen 100*. 102. Hugo van der Goes 91. Mabuse 153.
Posen: Museum: Quinten Massys 141.

Richmond: Sammlung Cook: Jan de Beer 150. Van Eyck 14, 15*. Mabuse 154.
Rom: Accademia di San Luca: Gerard David (Kopie) 135.
— Corsini-Galerie: Quinten Massys 143.
— Galerie Doria: Quinten Massys (Kopie) 142. Jan van Scorel 171.
— Palazzo Barberini: Joos van Wassenhove 81*, 82*, 83*.
— Palazzo Colonna: Bernaert van Orley 156.
Rotterdam: Museum: Eyck, Zeichnung 28. Jacob Cornelisz. van Oostzanen 163. Bernaert van Orley 158. Jan Provoost 136. Jan van Scorel 171, 172*.
Rouen: Museum: Gerard David 128, 132*, 133, 135.
Rovigo: Museum: Mabuse 154.

Salzburg: Museum: Meister der Virgo inter Virgines 104.
— Schloß Heeswijk: Jan van Scorel 171.
Schwerin: Museum: Bernaert van Orley 155.
Seven Oaks: Sammlung Lord Amherst: Quinten Massys 143.
Sigmaringen: Museum: Gerard David 133, 135. Brügger Meister von 1473 127*. Roger van der Weyden, Kopie 48.
Soignies: St. Vincent: Roger van der Weyden 60.
Schloß Vollrads: Graf Matuschka: Petrus Christus 32.
St. Germain en Laye: Museum: Bosch 113.
Straßburg: Museum: Hans Memling (?) 125. Herri Patinir 149.
Stuttgart: Gemäldegalerie: Nllg. Hugo v. d. Goes 92. Hans Memling 125.
Tournai: Museum: Mabuse 154.
Turin: Museum: Hans Memling 126. Bernaert van Orley 155*.
— Universitätsbibliothek: Stundenbuch (verbrannt) 10, 11, 13, 14.

Urbino: Herzogspalast: Joos van Wassenhove 78, 79*.
Utrecht: Buurkerk: Unbek. Meister 76.
— Museum: Engelbrechtsen. 165. Geertgen 100. Jacob Cornelisz. van Oostzanen 162, 163. Jan van Scorel 171. Unbek. Meister 77*.

Valencia: Colegio del Patriarca: Dierick Bouts 72, 73.
Venedig: Akademie: Bosch 109.
— Markus-Bibliothek: Mabuse 153.
— Museum Correr: Hugo van der Goes 91*, 92.
Vicenza: Museum: Hans Memling 122, 123*.

Waddeston Manor: Bernaert van Orley 156.
Westerloo: Sammlung de Merode: Meister v. Flémalle 37.
Wien: Akademie: Dierick Bouts 73. Bosch 109.
— Albertina: Bosch (Zeichnung) 114.
— Galerie Liechtenstein: Jan Wellensz. de Cock 149*, 150. Hugo van der Goes 86, 87*, 91. Quinten Massys 142*
— Harrach-Galerie: Meister der weiblichen Halbfiguren 159.
— Sammlung von Auspitz: Engelbrechtsen 165, 166*. Meister von Frankfurt 139. Meister der Virgo inter Virgines 104.
— Sammlung Figdor: Bosch 113*. Nachfolger Geertgens 103.
— Sammlung Gutmann: Mabuse 154.
— Sammlung Juriè: Roger van der Weyden, Kopie 48.
— Sammlung Miethke: Mabuse 154.
— Sammlung Graf Wilczeck: Roger van der Weyden 50.
— Staatsgalerie: Bosch 108. Joos van Cleve 145. Eyck, Bildnis Jan de Leeuw 24. Eyck, Bildnis Nicolo Albergati 19*, 20. Geertgen 97*, 98, 99*, 102. Hugo van der Goes 86*, 88. Mabuse 154. Jan Massys 143. Hans Memling 124, 125. Bernaert van Orley 155. Jakob Cornelisz. van Oostzanen 163. Herri Patinir 148, 149. Meister der Virgo inter Virgines 104. Roger van der Weyden 50, 52, 53*, 61.
Wilton-House: Sammlung Earl of Pembroke: Hugo van der Goes 89, 90. Lucas van Leiden 167*, 168.
Winterthur: Sammlung Reinhart: Geertgen 100.

Inhalt.

Seite

I. Der Genter Altar. Die Gestalten Huberts und Jans van Eyck 1
II. Die zeichnerisch-dramatische Richtung. Roger van der Weyden 30
III. Dierick Bouts und die Anfänge der holländischen Malerei 62
IV. Die Genter Schule: Joos van Wassenhove und Hugo van der Goes 78
V. Die Frühholländer: Geertgen, der Virgomeister, und Bosch 96
VI. Zusammenraffung und Ausklang der Brügger Schule: Memling und Gerard David 116
VII. Genrekunst und Romanismus: Darstellung des Volkslebens und Auseinandersetzung mit Italien. Quinten Massys und Lucas van Leiden 137

Verzeichnis der Tafeln.

Tafel I. Der Genter Altar der Brüder van Eyck bei geöffneten Flügeln 1
Tafel II. Hubert und Jan van Eyck, Madonna in der Kirche. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 16/17
Tafel III. Roger van der Weyden, Anbetung des Kindes. Mittelstück des Bladelin-Altars. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 56/57
Tafel IV. Dierick Bouts, Das Abendmahl. Löwen, Peterskirche 64/65
Tafel V. Albert van Ouwater, Die Auferweckung des Lazarus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 76/77
Tafel VI. Hugo van der Goes, Madonna mit dem Zeisig. Brüssel, Museum 88/89
Tafel VII. Hieronymus Bosch, Johannes auf Patmos. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum . . . 112/113
Tafel VIII. Gerard David, Hl. Franziskus, vorm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 132/133
Tafel IX. Quinten Massys, Hl. Magdalena. Antwerpen, Museum 144/145
Tafel X. Joos van Cleve, Selbstbildnis mit der Nelke. Amsterdam, Sammlung Tietje . . . 146/147
Tafel XI. Lucas van Leiden, Zwei Kupferstiche aus der Adam-und-Eva-Folge 166/167

Ein neues wichtiges Quellenwerk zur frühniederländischen Skulptur

Im unterzeichneten Verlage erscheint:

MEISTERWERKE DER SKULPTUR IN FLANDERN UND BRABANT

VON

Dr. MARTIN KONRAD

80 Tafeln in Lichtdruck mit einem Katalog und einer Einführung / 10 Lieferungen. Subskriptionspreis der Lieferung RM. 7.50 / Schluß der Subskription am 1. Juli 1929; für spätere Bestellungen erhöht sich der Preis der Lieferung auf RM. 9.—

Die flämische Skulptur des reifen Mittelalters bis zum Barock wird in wichtigen Beispielen hier dargeboten. Es handelt sich um Werke, die der deutschen Forschung bislang kaum zugänglich gewesen und auch der Lokalforschung vielfach entgangen sind. Dabei ist diese nordische Plastik von einer ganz großen abgeklärten Form, die den starken seelischen Gehalt in verhaltener Weise zum Ausdruck bringt und sich keineswegs in kleinlich detaillierendem Realismus verliert. Manche der rassigen Bildwerke scheinen einer viel späteren Zeit anzugehören. So wird dann neben der altniederländischen Malerei, deren Ruhm seit altersher begründet ist, der Kunstwissenschaft durch die gleichzeitige Skulptur ein neues Gebiet erschlossen, das von ähnlicher künstlerischer und menschlicher Bedeutung ist und auch ihrerseits auf die deutsche Kunst einen bedeutenden Einfluß ausgeübt hat.

Die hier 123 abgebildeten Werke bilden Bausteine zu einer Geschichte der Plastik in dem Gebiete des flämischen Belgien. Größtenteils unbekannte Meisterwerke ersten Ranges sind ans Licht gezogen. Daneben werden Namen wie Laureys Keldermans, Hans van Mildert, Joos de Cort, die in Vergessenheit geraten waren, durch vorzügliche Schöpfungen wieder mit lebendiger Anschauung erfüllt. In Anbetracht der Wichtigkeit dieser erstmalig publizierten Monumente hat der Verlag die größte Sorgfalt auf eine technisch hervorragende Wiedergabe der insgesamt 123 Bildwerke auf 80 Lichtdrucktafeln gelegt. Sowohl der Kunstgelehrte wie auch der Künstler, Kunstfreund und Sammler wird aus dieser Publikation eine Fülle der Anregung schöpfen können.

Der Text legt das Schwergewicht auf den kritischen Katalog, der jedem Werk eine sorgfältig gearbeitete Literaturangabe beifügt. Eine allgemeine Einleitung sucht das der Kunstwissenschaft zugeführte neue Material ästhetisch zu betrachten und in den allgemeinen Gang der Entwicklung hineinzustellen, wobei auf diese selbst vielfach ein ganz neues Licht fällt.

IMAGO Verlagsgesellschaft m.b.H. Berlin W 35, Genthinerstr. 17

This book is the property of the

ND635
D8

This book is for use in
Library Building Only